



АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

Литературная КРИТИКА


А Григорьевъ

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

Литературная КРИТИКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Москва 1967

8 Р2
Г 83

*Составление, вступительная статья
и примечания*
Б. Ф. ЕГОРОВА

Художник
В. Добер

7—2—3
287—66

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ — ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Вторая треть XIX века была расцветом не только русской литературы, но и литературной критики. Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев вошли в историю как классики наряду с Лермонтовым, Гоголем, Тургеневым, Гончаровым, Островским. Однако их деятельность не может быть понята и прочувствована во всей многогранности, глубине, сложности без соотношения с их учениками, коллегами, друзьями, противниками: Вал. Майковым, В. Боткиным, П. Анненковым, М. Михайловым,— тем более что эти критики, каждый по-своему, сыграли заметную роль в развитии русской общественной мысли и, при всей противоречивости позиций, внесли свой вклад в эстетику и методологию литературного анализа. В этом ряду нужно назвать и Аполлона Григорьева, который занимает здесь отнюдь не последнее место.

I

Дед Аполлона Григорьева, простой крестьянин, пришел в Москву в нагольном тулупе — но дослужился до дворянства. Отца, воспитанника Благородного пансиона при Московском университете, могла бы ожидать блестящая чиновничье-дворянская карьера, если бы он не полюбил дочь крепостного кучера. Свадьба (со скандальными препятствиями, конечно) состоялась уже после рождения сына (Аполлон Александрович Григорьев родился 20 июля 1822 года), поэтому он оказался незаконнорожденным и долго именовался московским мещанином.

Зато отец, имевший доходное место в городском магистрате, дал ему хорошее домашнее образование с помощью наемных учителей, образование гуманитарное: глубокое знание европейской и русской философии, истории, литературы, свободное владение французским языком (позднее Григорьев еще выучил немецкий, английский и итальянский). Минуя гимназию, юноша поступил на юридический факультет Московского университета, который окончил в 1842 году первым кандидатом.

Григорьев был воспитан в романтической атмосфере тридцатых годов философией Шеллинга и Гегеля, поэзией Гете и Шиллера, Пушкина и Лермонтова, первыми романами Гюго и Жорж Санд, статьями Н. Полевого и молодого Белинского, игрой великого Мочалова.

Большое влияние оказали на Григорьева знаменитые профессора юридического факультета: Т. Н. Грановский, Д. Л. Крюков, П. Г. Редкин — и содержанием своих лекций, которые читались на уровне передовой европейской науки, и — еще больше — своим духовным и нравственным обликом, воспитанием в студентах любви к науке, чувства человеческого достоинства и моральной ответственности.

Вокруг Григорьева образовался интересный студенческий кружок, в который входили поэты А. А. Фет и Я. П. Полонский, будущие столпы университетской науки С. М. Соловьев и К. Д. Кавелин, художник П. М. Боклевский и др.

С другой стороны, Григорьев вырос в мещански-купеческом Замоскворечье, влиявшем на него своей патриархальностью, религиозностью. А развращенная дворня слишком рано познакомила с такими чертами «народной» жизни, которые расшатывали представление о ее патриархальной гармонии. Григорьев превосходно описал свою юность в автобиографических записках «Мои литературные и нравственные скитальчества», там он подробно об этом рассказывает.

Противоречивое воспитание в значительной степени определило идеалы и мировоззрение Григорьева и даже его характер, нравственный, житейский облик. Романтически-возвышенный душевный строй, доброта и деликатность сочетались в нем с безалаберностью, безволием, наивным тщеславием; позднее, в пятидесятых годах, появилась страсть к алкоголю.

Молодой кандидат стал в своем же университете библиотекарем, а затем секретарем Ученого совета, однако тяготился канцелярской работой. К этому прибавилось недовольство зависимым положением в родительской семье — и Григорьев покинул службу и отчий дом и тайком убежал в 1844 году в Петербург, не имея

там ни родных, ни друзей, ни протекции. Канцелярская служба здесь тоже оказалась кратковременной и сменилась профессиональной литературной деятельностью.

Григорьев начал как поэт, затем пробовал свое перо в области романтической драмы и новеллы, с 1845 года стал сотрудничать в журнале «Репертуар и пантеон» в качестве театрального рецензента, в следующем году — в журнале «Финский вестник» как литературный критик. В начале 1847 года Григорьев возвращается в Москву и активно сотрудничает в газете «Московский городской листок».

Критические статьи Григорьева сороковых годов крайне противоречивы, как было противоречиво и мировоззрение автора. Романтическая московская юность бросила его в мистику, в масонский кружок.

Знаем мы об этом периоде очень мало. Масонство было запрещено при Александре I; репрессии николаевского правительства по отношению ко всем нелегальным собраниям еще более усилили конспирацию. На основе лишь отдельных разрозненных документов удалось сейчас неопровержимо доказать участие Григорьева в масонской организации[1], которое продолжалось и в Петербурге. Григорьева, очевидно, привлекали, как и толстовского Пьера Безухова, грандиозные утопические идеи коренного переустройства мира на началах братства, любви, высоких духовных и моральных качеств человека — в сочетании с тайной (конспирация) и романтической мистикой. От масонства был легкий путь к страстному увлечению христианским социализмом Жорж Санд и теориями Фурье. Однако положительная программа утопического социализма, особенно в фурьеристском варианте (космогонические фантазии о гармоническом единении планет, детально разработанные представления о будущем обществе, о равенстве и наслаждениях), сразу же стала вызывать у Григорьева внутренний протест. С другой стороны, рос его протест против масонской нормативности, против насильственного навязывания человеку моральных догм. Эти увлечения и отталкивания Григорьева нашли свое отражение в повестях, драмах, стихотворениях[2] и, конечно, в критических статьях

---

[1] Интересующихся отсылаю к новейшей статье: Б. Я. Бухштаб, «Гимны» Аполлона Григорьева, в кн. того же автора «Библиографические разыскания по русской литературе XIX века», М. 1966.

[2] Поэзия Григорьева находится в сложных взаимоотношениях с его мировоззрением и критической деятельностью. См. вступительные статьи П. П. Громова и Б. О. Костелянца к однотомникам поэзии Григорьева в изданиях Большой (Л. 1959) и Малой (М.—Л. 1966) серий «Библиотеки поэта».

1844—1846 годов. Нужно подчеркнуть, что если масонство было довольно редким, экзотическим явлением для России тех лет, то социализм Пьера Леру и Жорж Санд и фурьеризм, наоборот,— типические течения в жизни русской интеллигенции; в начале сороковых годов ими был сильно увлечен Белинский, в конце — многие петрашевцы.

Наряду с социалистическими и демократическими идеями в христианско-романтическом облачении приблизительно с 1845 года на Григорьева все более серьезное воздействие стала оказывать реалистическая школа Гоголя, статьи Белинского. Поэтому он положительно оценивает романы Герцена «Кто виноват?» и Гончарова «Обыкновенная история», типичные для «натуральной школы» повести И. И. Панаева [1].

«Вершиной» этого увлечения явились две рецензии Григорьева на знаменитый «Петербургский сборник» 1846 года, подготовленный Некрасовым и Белинским [2]. Обе рецензии — весьма хвалебные, хотя здесь уже намечается некоторое противопоставление Гоголя его ученикам, образовавшим «натуральную школу». Гоголь, считает Григорьев, изображает мрачные низы общества, «насекомых», драматические конфликты в этом мире как бы сверху, с высоты общечеловеческого (христианского) идеала,— отсюда вытекает «величавое негодование» художника и беспощадность разоблачения мелочного и пошлого; а последователи Гоголя, особенно Достоевский в «Бедных людях», якобы слишком привязаны к мелкому в жизни, поэтизируют его, и при этом теряется идеал, духовная высота.

Так Григорьев пришел к своей рецензии на книгу Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» («Московский городской листок», 1847, №№ 56, 62—64). Здесь акценты расставлены несколько иные, поэтому своеобразной получилась и общая оценка книги. Она в корне отличается от тональности известного письма Белинского к Гоголю: Белинский был потрясен уходом Гоголя с пути художника-реалиста и делал все возможное, чтобы вернуть его на этот путь; Григорьев же стремился объяснить закономерность «ухода», а главное — стремился найти рациональное зерно в книге, хотя и говорил неоднократно о «болезненных» и «странных» идеях Гоголя.

В рецензии как бы стянуты в узел и подытожены основные мысли Григорьева сороковых годов. В поисках больших этических

---

[1] «Обозрение журнальных явлений за январь и февраль».— «Московский городской листок», 1847, № 51; «Обозрение журналов за март», там же, № 66.

[2] «Ведомости С.-Петербургской городской полиции», 1846, № 33, и «Финский вестник», 1846, т. IX (май).

ценностей он утверждает стремление человека к самоусовершенствованию, к моральному идеалу — одним из самых главных начал жизни, поэтому, во-первых, должен быть прочный, основательный идеал, во-вторых,— возможности для каждого человека идти к идеалу. На основании статей и художественного творчества Григорьева второй половины сороковых годов можно восстановить в общих чертах этот идеал: свободная личность, с напряженной, интенсивной духовной жизнью, с высокими моральными качествами и сознанием ответственности за свои поступки, с христианской любовью к людям, особенно к «меньшим»: к женщинам, детям, беднякам. Согласно такому идеалу отвергается гегелевское учение, из которого можно вывести идею всеобщей обусловленности явлений, то есть, по Григорьеву, идею *фатализма* и *аморализма:* если все обусловлено, все закономерно, то личность сковывается железными цепями такого предопределения и лишается внутренней активности, выбора, а без выбора нет свободы, следовательно, нет ответственности человека за свои поступки, нет морали (не забудем, что «фатальное» истолкование Гегеля вполне возможно: на этом основании возник так называемый «примирительный период» у Бакунина и Белинского в конце тридцатых годов).

Таким образом, Григорьев пришел к парадоксальным утверждениям, что вся русская «натуральная школа» (не только в лице «натуралистов» в нашем современном смысле — Буткова, Даля, Гребенки, но и применительно к вершинам: Тургенев, Гончаров, Некрасов, Достоевский), подобно гегельянству в философии, проникнута фатализмом и аморализмом, так как изображает ничтожную личность, совершенно «заеденную» средой. Григорьев при этом не учитывает, что в самом изображении «фатальной» несвободы личности может заключаться протест против среды: это критик поймет лишь десять лет спустя. Однако «недостатки» школы не мешают критику признавать ее великие заслуги в правдивом изображении современных характеров.

На «фатальном» фоне, естественно, возвеличивается и противопоставляется своим ученикам основатель «натуральной школы» Гоголь: он всю жизнь, подчеркивает Григорьев, боролся за цельного, гармоничного человека, но чем дальше, тем больше утрачивал веру в него, так как видел вокруг всеобщее «обмеление», духовное рабство, скуку («Мертвые души»); в результате и возникла «болезненная» книга, где Гоголь взывает к идеалу и к усовершенствованию личности, что очень дорого и близко Григорьеву (в том числе — и «христианское» понимание идеала).

Таков итог Григорьева сороковых годов: от масонства и христианского социализма через «натуральную школу» — к Гоголю

(и художнику и моралисту одновременно). В течение всей жизни Григорьев будет придавать чрезвычайно большое значение моральному идеалу, будет соотносить с ним творчество любимых и нелюбимых писателей; будет также искать в искусстве «вершины», приближающиеся к идеалу. Во второй половине сороковых годов такой вершиной для критика стало творчество Гоголя.

II

Наступило «мрачное семилетие» 1848—1855 годов. Жестоко разгромлен кружок Петрашевского, посажены в крепость видные славянофилы Ю. Самарин, И. Аксаков, сослан Тургенев. Лишь смерть спасла Белинского от репрессий. Невольно замирала публичность общественной мысли, распадались прежние кружки и группы, мысль уходила в подполье, в подспудные личные раздумья, о которых почти невозможно было высказаться в печати.

Правящие круги и продажная пресса усиленно пропагандировали уваровскую «триединую» формулу «православие, самодержавие и народность», хотя, между прочим, сам Уваров, министр «народного» просвещения, был уволен в отставку за недостаточную реакционность. С другой стороны, интеллигенция, как и в любую тяжелую для родины эпоху, серьезно размышляла о судьбах страны, нации, народа. Поскольку основные задачи современности — уничтожение крепостного права и свобода личности — пока еще не решались в острой классовой борьбе и являлись делом общенациональной значимости, ибо подавляющее большинство нации было заинтересовано в том или ином их решении,— постольку национальные проблемы и проблема народа выдвигались на первый план, причем почти всегда слитно, в единстве. Славянофилы уповали на патриархальную утопию, на возврат к допетровской социальной «гармонии»; «народ» они воспринимали как целостную общину, где нет места личному «капризу»,— следовательно, борьба за права личности отождествлялась с европейским буржуазным «эгоизмом». Западники типа Анненкова и Боткина (в «Современнике») и Дудышкина (в «Отечественных записках») развивали идеи Белинского о национальной специфике, об исторической обусловленности явлений, правда, без радикальной диалектики учителя, связывавшего национальное с сословным (народ «один хранит... огонь национальной жизни», «погасший в слоях «образованного» общества» [1]) и де-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, М. 1955, стр. 173.

лавшего соответствующие выводы социального характера; однако после Белинского в литературной критике понятия правдивости и народности, пусть и обедненные, уже были главенствующими. «Национальное» и «народное», хотя и в разных толкованиях, становились центральными проблемами в эстетике и литературной критике, так как это были единственные сферы, где подобные вопросы можно было в каких-то пределах ставить и обсуждать, ибо лишь в искусстве допустимо было относительно правдивое, неофициозное отображение современных закономерностей жизни.

Особое место в этих условиях заняла группа московской литературной молодежи во главе с А. Н. Островским, получившая название «молодой редакции» «Москвитянина». Издатель журнала профессор Московского университета М. П. Погодин был в эти годы близок к проповедникам «триединой» формулы, демократические черты мировоззрения (главным образом ненависть плебея к аристократам) сочетались у него с консервативным монархизмом. Журнал «Москвитянин», основанный Погодиным в 1841 году, давно уже «дышал на ладан», издатель пытался привлекать к себе в помощники славянофилов (1845), Григорьева (1847), коллег-профессоров, но желание диктаторства в сочетании с патологической скупостью и осторожностью срывало эти планы. Однако в начале пятидесятых годов он все же был вынужден пойти на некоторые уступки, отдать молодежи литературно-критический отдел; при этом он, правда, продолжал вмешиваться во все дела и держал своих сотрудников в черном теле; возникали сотни больших и малых конфликтов, закончившихся в конце концов развалом «молодой редакции» и медленной смертью журнала, окончательно погибшего в 1857 году.

Первоначальное ядро «молодой редакции» составил Островский вместе со своими друзьями юности Е. Н. Эдельсоном и Т. И. Филипповым, которые в прошлом десятилетии были настроены весьма радикально (явно сочувственно отнеслись к французской революции 1848 года, хвалили «натуральную школу», статьи и повести Герцена), а в 1850 году уже достаточно «остепенились».

Очевидно, атмосфера «мрачного семилетия» не могла не повлиять на настроения кружка. Юношеский материалистический дух сменился у Филиппова глубокой религиозностью; в его «москвитянинских» статьях слишком большое место будет занимать православное морализирование. А Эдельсон от «натуральной школы» пришел к декларациям «чистого искусства», проповедуемого тоже не без дидактики и нормативного навязывания читателю; это сближало Эдельсона с Филипповым.

Сам глава группы Островский начал поддаваться славянофильским идеям. В первой своей «москвитянинской» рецензии на повесть Е. Тур «Ошибка» (1850) он наряду с реалистическими принципами утверждал, что «в иностранных литературах» «произведения, узаконивающие оригинальность типа, то есть личность, стоят всегда на первом плане, а карающие личность — на втором плане и часто в тени; а у нас в России наоборот»[1] — «отвращение» от всего «личного, эгоистически отторгшегося от общечеловеческого», отсюда — «нравственное», «обличительное» отношение к личному началу, народность литературы связывается с усилением «этого обличительного элемента». Правда, здесь «личному» противостоит не «народная общность», как у славянофилов, а общечеловеческий идеал, но в скором времени ситуации пьес драматурга станут давать повод к славянофильскому их истолкованию именно из-за противопоставления личности, то есть якобы мечущемуся буржуазному эгоисту,— патриархального русского мира, где царит покой, степенность, всепрощение, человечность.

Своеобразную позицию вначале занимал в кружке самый молодой его член Б. Н. Алмазов, студенческий знакомый Филиппова и Эдельсона по Московскому университету. Живой, ироничный, он сперва был далек от религиозной морали, ратовал за простоту, естественность, непрактичность молодости, писал остроумные, хотя и неглубокие, фельетоны, совершенно необычные для прежнего «Москвитянина», в которых издевался над догматизмом западников и славянофилов и противопоставлял Гоголя, как субъективного лирика и гиперболизатора, Островскому, объективному художнику, «математически верному действительности». Впрочем, к 1852 году Алмазов как-то потускнел, остепенился, в его статьях тоже появились оттенки морализаторства и преклонения перед русской патриархальностью.

Вообще членов «молодой редакции» стала объединять любовь к Островскому, выдвигавшемуся ими на первое место в русской литературе, любовь к русскому народному быту и творчеству и, соответственно,— враждебное отношение к «западничеству» и «натуральной школе», понимаемой приблизительно как «натурализм» в дурном смысле.

С конца 1850 года группа занимает главенствующее место в литературно-критическом отделе «Москвитянина» (я не говорю об остальных участниках «молодой редакции» — поэтах Л. А. Мее и

---

[1] А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XIII, М. 1952, стр. 140—141.

Н. В. Берге, писателе А. А. Потехине и других лицах, так как это увело бы нас в сторону от основной темы). Именно в это время с «молодой редакцией» сближается Григорьев, который тоже принял самое живое участие в журнале, настолько активное, что когда через несколько месяцев, в конце 1851 года, Островский, из-за конфликтов с Погодиным и желания целиком посвятить себя драматургии, отошел от редакционной работы, то Григорьев стал в центре кружка.

Увлекающийся до фанатизма, человек больших страстей и глубоких мыслей, разносторонне образованный, он, конечно, по праву стал вождем направления.

И сразу же он оказался и в единстве и в противоречиях с товарищами по журналу. Некоторые черты его воззрений еще конца сороковых годов: нравственный пафос, неприязнь к натуралистическому копированию жизни — смыкались с идеями новых друзей по «молодой редакции»; некоторые — изменились под влиянием соратников. На какое-то время он проникся идеями «патриархальности», стал считать, что напряженность, интенсивность, борьба — не характерные свойства русского народа.

В первой большой «москвитянинской» статье Григорьева — «Русская литература в 1851 году» — уже отражены эти идеи, но здесь же много и своего, отличного от взглядов Эдельсона или Филиппова. Никто из «молодой редакции», если не считать Островского-критика, не был связан так с методом Белинского, как Григорьев. Он объявляет себя сторонником «исторической критики», подчеркивает, что миросозерцание художника обусловлено эпохой и «местными историческими обстоятельствами» (но чтобы избежать «фатализма», он апеллирует к идеалу!); возможно, что в самом выборе жанра годового литературного обозрения Григорьев как бы следовал Белинскому. И еще отметим существенные черты, идущие от григорьевской юности и проходящие потом сквозь всю его жизнь; о них хорошо сказал сам критик в более позднем письме к Эдельсону от 13 ноября 1857 года, вспоминая начало деятельности «молодой редакции» в 1851 году: большинство требовало выработки общих принципов; «я сказал тогда, что не время, пока удовольствуемся одним общим: «Демократизмом» и «Непосредственностью». Оказалось, что только это и было общее, да и от этого пошли в стороны, так что в *строгой* сущности только Островский и я остались верны тому и другой: и *в чувстве* и *в сознании*. Ты, верный невольно в чувстве, в сознании весьма часто уклонялся и уклоняешься; Борис (Алмазов.— *Б. Е.*) никогда не имел демократического чувства и по странной иронии своего юродства — *в сознании* шел дальше всех. Тертий (Филиппов.— *Б. Е.*)... но если б знал,

до чего и сколь основательно развилась во мне вражда к официальному православию, в которое он ушел...»[1]

Григорьев здесь не очень точен в формулировках, но общая тенденция очерчена правильно: уже в 1852—1853 годах пути друзей стали расходиться.

«Непосредственность», как и демократизм,— тоже юношеская черта Григорьева, сохранившаяся до смертного часа: это — и человеческая наивность, свежесть восприятия мира, и полнейшая житейская и журналистская нерасчетливость, и, что очень важно для критического метода,— романтическое отношение к искусству и действительности. У нас, к сожалению, еще слишком расплывчаты и многозначны литературоведческие термины. Применительно к Григорьеву романтизм — прежде всего приподнятое, интенсивное, одухотворенное переживание при восприятии жизни и искусства, затем — такое свойство романтизма, направления в европейских литературах начала XIX века, как пафос субъективности; пафос этот, хотя и приглушенный тенденциями «молодой редакции» («патриархальность»), не смог исчезнуть.

Да и «патриархальность» у Григорьева особая. Здесь тоже проявился значительно более глубокий его демократизм по сравнению с товарищами по критическому отделу «Москвитянина» и опять сближающий его с Островским. Он ищет не просто народные начала, но те, которые бы развились свободно, не будучи стиснуты крепостным гнетом; такую патриархальную *свободу* он находит в купечестве: «класс, в котором... сохранились наиболее остатки народного быта и развились притом на свободе, широко, вольно»[2]. Именно в этом усматривал Григорьев одно из главных своих отличий от славянофилов, как он сообщал в письме к А. И. Кошелеву от 25 марта 1856 года: не столько в крестьянстве, сколько в купечестве он усматривал самобытные черты русского народа («Материалы», стр. 151).

Пусть Григорьев идеализировал при этом любимое сословие, важно другое — критик ищет в жизни проявления свободы, широты натуры, человечности, «качества веселости, доброты и здоровья» (наст. изд., стр. 52), а это сближает его идеал с народной этикой и эстетикой. С этим идеалом он и соотносит творчество писателей.

---

[1] «А. А. Григорьев. Материалы для биографии», Пг. 1917, стр. 184. Дальнейшие ссылки на это издание даются сокращенно в тексте: «Материалы», стр. 184.

[2] «Замечания об отношении современной критики к искусству», «Москвитянин», 1855, № 13—14, стр. 118.

Уже в первом «москвитянинском» обзоре («Русская литература в 1851 году») обнаружилась характерная черта методологии Григорьева-критика: он стремится сразу охватить два аспекта художественного творчества — отражение объективной действительности и отражение субъективного идеала. Еще более четко эти проблемы он будет решать в следующей крупной статье — «Русская изящная литература в 1852 году»: «Деятельность всякого истинного художника слагается из двух элементов — субъективного, или стремления к идеалу, и объективного, или способности воспроизводить явления внешнего мира в типических образах...» (наст. изд., стр. 54—55). Идеал Григорьев объявляет как будто «вечным», не зависимым от личности. Казалось бы, в свете такого идеала и отражение его в искусстве должно носить не субъективный, а объективный характер. Однако Григорьев в том-то и усматривает оригинальность художника, что каждый по-своему соотносит идеал с действительностью, да, оказывается, и понимают художники и жизнь и идеал по-разному.

Ближе всего Григорьеву Островский, у которого «коренное русское миросозерцание, здоровое и спокойное» (наст. изд., стр. 61); у Писемского нет ясного идеала, отчего его произведения не поднимаются над уровнем изображаемой действительности; у Гончарова в «Обыкновенной истории» — ложный идеал (утверждение «практичности»). Таким образом, «вечный идеал» оборачивается этической и эстетической нормой самого Григорьева, с которой соразмеряются художественные произведения как отражения соответствующих норм их авторов.

Гоголь с его тягой к максималистскому христианскому идеалу, недостижимому, оторванному от действительности, от народа, объявляется уже пройденным этапом. Немного погодя, в письме к Погодину от начала 1856 года, Григорьев так отзовется о Гоголе «Выбранных мест...»: «В этом-то идеализме и ошибка, и вред моральный *последнего* гоголевского направления» («Материалы», стр. 149). И на место «вершины» в современной литературе выдвигается ученик Гоголя Островский, творчество которого и идеал которого трактуется Григорьевым в свете его собственного идеала «москвитянинского» периода.

В таких соотношениях и заключается основной стержень критического метода Григорьева. Декларации об объективной действительности и типических образах, идущие от исторической критики Белинского, не голословны,— критик пытается определить жизненность и характерность образов и ситуаций, но больше всего Григорьева интересует именно отношение писателя к идеалу и жизни и наличие этого отношения в художественном произведении (немалое место занимает и рассказ о впечатлениях и чувствах кри-

тика, то есть уже об отношении читателя к произведению). Поэтому писатели, стремящиеся к объективности, к устранению своей личности и личного отношения к героям (Писемский), осуждаются не меньше, чем писатели с «ложным» идеалом (Гончаров), и их творчество почти не анализируется. Зато подробно разбираются произведения близких к критику художников, в частности, «Бедная невеста» Островского, и каждый образ наряду с определением типичности рассматривается с точки зрения отношения драматурга: автор «не пощадил Мерича, не идеализировал Добротворского»; «замоскворецкий мир» изображен «без малейшей злобы и задней мысли»; «нет возможности сердиться читателю на бедную старуху, когда ни автор, ни сама Марья Андреевна на нее не сердятся»; к Добротворскому «автор отнесся необыкновенно правильно и человечно»; к матери Хорькова «автор, видимо, относится со смехом», и т. д. Здесь явно сказалась романтическая закваска: и стремление к универсальной, «синтетической» целостности мира, к охвату всех его сторон (действительность — идеал — художник — произведение — критик), и пафос субъекта, личности. Как ни пытается Григорьев отвергнуть в свете своих «примирительных» идей «гордую» личность, но он невольно тянется к таланту, яркой самобытности, пытается раскрыть оригинальную субъективность художника, а это уже важная предпосылка к следующему шагу, к признанию права личности отвергнуть «спокойную» российскую действительность.

Интересно, что бо́льшая часть обзора русской литературы 1852 года посвящена поэтам, наиболее лиричным и в этом смысле субъективным художникам. Григорьев значительно бережнее подходит к их индивидуальности, чем к прозаикам, считая главным достоинством поэта «искренность того чувства, с которым он лирически относится к мирозданию и человеку,— будет ли это чувство спокойное или негодующее, грустное или веселое...» (наст. изд., стр. 81). Это не мешает, правда, критику и поэтов рассматривать сквозь призму своего идеала, но в области лирики, особенно при анализе стихотворений Огарева и Фета, Григорьев несравненно более терпим к напряженности, противоречивости, «болезненности», то есть к тем свойствам русской литературы сороковых — начала пятидесятых годов, которые в первой части обзора, посвященной прозе и драме, осуждались с ходу. Непосредственное поэтическое чувство Григорьева разрывало путы «патриархального» идеала, мы видим прямо на страницах статьи борьбу этих двух основ, из-за чего в статье возникает настоящий человеческий драматизм, и он волнует не меньше, чем анализ поэтического творчества; впрочем, он неотделим от анализа, слит с ним.

В дальнейшем, к концу «мрачного семилетия», романтическая

мятежность Григорьева сильно ослабевает, а пафос «патриархального» идеала усиливается. Все его крупные статьи в «Москвитянине» 1855 года: «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене», «Замечания об отношении современной критики к искусству», «Обозрение наличных литературных деятелей» — пронизаны этим пафосом, в них много полемической односторонности и мало настоящих открытий. И весь журнал «Москвитянин», в целом имевший еще более консервативное лицо, чем статьи Григорьева, оказывался в эти годы остатком старого, николаевского времени; он потерял почти всех подписчиков, терял сотрудников, выходил с огромным запозданием — его судьба была решена, и он доживал последние дни.

Тем не менее нельзя в возвеличивании «патриархальности» у Григорьева, да и в пьесах самого Островского «москвитянинского» периода («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется») видеть только «минус». Нельзя забывать, что в условиях «мрачного семилетия» русский народ находился под чудовищным гнетом самодержавного строя, и малейшие возмущения немедленно подавлялись мощной военной силой, созданной при Николае I. Временное равновесие вполне могло создать иллюзию вечности, неизменности, национальной значительности и внутренней независимости патриархального быта, и Островский с большой художественной силой изобразил этот быт, а Григорьев, один из немногих критиков, оценил эту силу и истолковал патриархальность как национальное свойство, правда, невольно склоняясь к социальной трактовке («купечество»).

Вообще национальная категория оказывалась часто для мыслителя фундаментом для понимания классовости. Уразумение национальной сущности характера — важный шаг в развитии историзма мышления: от идеи обусловленности человека жизнью своей страны недалеко до социального детерминизма. При этом углубленное понимание социального почти всегда не снимало национальную категорию, а приводило к осознанию сложной диалектики этих двух факторов (Белинский в обстановке европейского накала предреволюционных лет пошел еще дальше: к пониманию сложной взаимосвязи национального и социального с общечеловеческим). Поэтому и творчество Островского «москвитянинского» периода нельзя рассматривать лишь как шаг назад в развитии реализма: драмы о национальном характере, хотя и понимаемом односторонне, подготовили Островского к созданию одного из самых революционных произведений следующей эпохи — «Грозы», где в национальной форме выражен яркий протест личности. Путь Григорьева, при некоторых различиях, сходен с эволюцией Островского.

III

Поражение России в Крымской войне и смерть Николая I создали в 1855 году заметный рубеж между эпохами. Начиналась пора надежд и преобразований. Оживилась литература, несколько ослаб цензурный гнет. В критике интенсивно происходило размежевание. На одном полюсе стала революционно-демократическая критика «Современника» во главе с Чернышевским и Добролюбовым, видевшая в литературе прежде всего служительницу народа на пути к общественному прогрессу, на другом полюсе — «эстеты», защитники «чистого искусства» во главе с А. В. Дружининым, считавшие, что идейные устремления художников могут повредить «художественности» произведений, и поэтому стремившиеся к автономии искусства от общественных целей.

Особое место занял в этой борьбе Григорьев. Усилившееся брожение народа, конечно, стало быстро выветривать в нем дух «патриархальности». С началом новой эпохи прекратил свое существование «Москвитянин», журнал, где Григорьев пять лет был ведущим критиком, и естественно было подвести итог. Итог выглядел именно как подведение черты, как отказ от многих прежних увлечений. Прежде всего значительно яснее понял Григорьев свое отличие от славянофилов, которым несравненно больше, чем Борису Алмазову, не хватало демократизма при всем их народолюбии. Славянофильство, писал Григорьев Погодину, «становится мне отчасти смешно, отчасти ненавистно как *барство,* с одной стороны, и пуританство, с другой»[1]. Под пуританством он понимал религиозный догматизм и морализирование. И, что особенно важно, именно теперь Григорьев понял ограниченность и славянофильской, и своей собственной теории, противопоставляющей и принижающей личность в сравнении с «общинным» началом: «Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе есть именно *слабая* сторона славянофильства» («Материалы», стр. 215; письмо к Ап. Майкову от 9 января 1858 г.).

Поэтому не удалось сотрудничество Григорьева в новом славянофильском журнале «Русская беседа». Эпизодическим было его участие в журнале «Библиотека для чтения» (1857 и 1858 гг.), который теперь под руководством Дружинина стал цитаделью «чистого искусства». Измученный борьбой, материальными невзгодами

---

[1] Письмо не датировано, относится к 1856—1857 гг. Опубликовано: «Ученые записки Тартуского гос. университета», 1960, вып. 98, стр. 198.

и личными неурядицами[1], Григорьев решил бросить журнальную деятельность и уехал за границу, согласившись стать домашним учителем молодого князя Трубецкого. Но эта должность оказалась для него еще более тягостной: демократ по натуре, Григорьев приходил в ярость от консервативно-аристократического духа, царившего в семье Трубецких.

Весной 1858 года во Флоренции он познакомился с богатым графом и плохим писателем Г. А. Кушелевым-Безбородко, и тот пригласил Григорьева заместителем главного редактора и ведущим критиком вновь организуемого петербургского журнала «Русское слово». Григорьев с радостью согласился. Первую половину 1859 года он интенсивно трудится в новом журнале. Но возникшие трения с коллегами по редактированию, пытавшимися исправлять его статьи, заставили его уйти.

Затем критик сменил еще несколько редакций либерально-демократического направления: сотрудничал в газете А. С. Гиероглифова «Русский мир», в журнале А. П. Милюкова «Светоч» и других изданиях. Идейно близкого коллектива не нашлось. Критик оказался в одиночестве.

Статьи Григорьева конца пятидесятых годов характеризуют новый этап в его развитии. Большое значение для уяснения этого новаторства имеет теоретическая статья Григорьева «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858). Автор решительно отвергает «художественную» критику, то есть критику дружининского толка, утверждающую принципы «чистого искусства». Но не меньше гнева он обрушивает и на «утилитарную» критику, которая использует произведения искусства для своих «теоретических целей». Основываясь на отдельных положениях диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», которые в самом деле дают повод считать их «утилитарно» принижающими искусство, Григорьев со свойственной ему крайностью стал называть всю критику «Современника» «утилитарной» и «теоретической».

[1] Григорьев был очень несчастлив в личной жизни: женитьба в 1850 году на Л. Ф. Корш, сестре известных литераторов, оказалась неудачной, семья вскоре распалась; в середине 50-х годов он пережил самое яркое и сильное чувство в своей жизни — любовь к Л. Я. Визард, оставшуюся безответной; в последние годы он пытался устроить семейную жизнь с представительницей петербургских низов М. Ф. Дубровской, взятой им из публичного дома, даже уезжал с ней в Оренбург, но узкомещанские идеалы этой женщины привели к разрыву. Подробнее о личной жизни Григорьева см. «Материалы» (вступительная статья, комментарии и приложения).

Свою же критику Григорьев назвал *органической,* ведя ее происхождение от Шеллинга и английского шеллингианца Томаса Карлейля, утверждавшего «синтетичность» искусства, видевшего в художнике романтически вдохновенного ясновидца и проповедника, который открывает тайны жизни и соотносит их с «вечным» идеалом (интересно, что в середине пятидесятых годов Карлейлем был увлечен и Некрасов). Григорьев стремился преодолеть недостатки полярно односторонних методов «художественной» и «утилитарной» критики, как он их понимал, но не простым соединением художественного анализа с практически жизненным, а рассмотрением искусства как *особой синтетической* формы отображения жизни в свете авторского идеала — формы сложной и в то же время неразложимой без умерщвления, как организм. Творческий процесс, создание художественного произведения Григорьев тоже мыслил как в этом указанном смысле *синтетическое* явление; он боролся и против понимания искусства как бездумного творчества (и поэтому постоянно утверждал важность для художника серьезного миросозерцания и идеала), и против рационалистического конструирования по заранее заданной схеме.

Основной пафос «органической критики» — защита в искусстве «мысли сердечной» и борьба с «мыслью головной» (наст. изд., стр. 120). Григорьев страстно ненавидел «сделанные», «сочиненные» произведения искусства, то есть созданные по заранее заданной схеме, и считал истинно художественными лишь те, которые представляют собой синтез мысли и души, ума и сердца художника, охватывают наиболее типические, наиболее значительные явления жизни во всей глубине и целости, без упрощенных решений и схематического насилия.

Именно в «органичности», «живорожденности» произведения видел Григорьев силу громадного общественного воздействия искусства на массы, его «проповеднический» характер. Он был страстным врагом навязывания искусству решений, идущих от «головы», от голой теоретической схемы, а не от жизни.

Пафос своеобразной синтетичности привел Григорьева к отказу от формального анализа: изучение формы (композиция, сюжет, стиль, элементы стиха и т. п.) кажется критику искусственным разъятием целостности текста, да и не нужным практически ни художникам, которые сами достаточно грамотны «технически», ни читателям, которые прежде всего ищут в критике исследование смысла произведений. Поэтому он смело утверждал, что вообще современная «критика перестала быть чисто художественною, что с произведениями искусства связываются для нее общественные,

психологические, исторические интересы,— одним словом, интересы самой жизни» (наст. изд., стр. 115).

Критика, продолжает он, разъясняет, истолковывает мысль художественного произведения, если нужно — углубляется «в причины того, почему не полно разрешен вопрос». Иными словами, Григорьев все больше сближается с исторической критикой, хотя он и повторяет потом свои мысли сороковых годов о «фатализме» и «аморализме» гегельянства. Но главные положения «исторической критики»: то, что литература — «органический плод века и народа»; то, что явления рассматриваются «в их преемственной связи и последовательности»,— полностью принимаются Григорьевым. Он лишь выделяет на первый план человеческую «душу», поэтому предлагает назвать свой метод не историческим *воззрением,* а историческим *чувством* (наст. изд., стр. 144). Тем самым и узаконивается первостепенность (в критическом анализе) этики, идеала, веры в идеал. Несмотря на убеждение Григорьева в вечности идеала, его собственные принципы, конечно, были глубоко обусловлены современностью, идеал все более конкретизировался, а разбор художественных произведений приводил к очень интересным выводам о современной нравственности и о современных взаимоотношениях героев. В историзме метода заключалось существенное отличие Григорьева от Карлейля: «Мы перестали верить, чтобы идеальное было нечто, от жизни отвлеченное... Все идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реального» (наст. изд., стр. 125). Органическая критика, считает Григорьев, объясняет сущность произведения и естественно переходит к самим «жизненным вопросам, поднятым более или менее живо» в произведении, то есть критика становится критикой по поводу: «критика пишется не о произведениях, а по поводу произведений» (наст. изд., стр. 114). Григорьев далеко не всегда в критической практике осуществлял свои методологические идеалы, но в данном случае он был верен своему принципу. Недаром одна из самых крупных его последующих работ называется «И. С. Тургенев и его деятельность, по поводу романа «Дворянское гнездо». Действительно, это произведение «по поводу».

«Статья первая» цикла посвящена не столько анализу деятельности Тургенева, сколько общим проблемам современной жизни и литературы (личность и общество, «смирный» и «гордый» человек, фатализм и борьба и т. п.). «Статья вторая» содержит характеристики творчества Ж. Санд, Гоголя, Писемского, Крестовского и др., рассуждения об общих проблемах теории литературы (художественная истина, искренность, романтизм и т. д.),— о Тургеневе же здесь имеется всего несколько фраз. Лишь третья и четвертая

статьи цикла отведены анализу «Дворянского гнезда», да и здесь встречаются громадные, на несколько страниц, отступления.

Другой, еще более разительный пример: в большой статье «После «Грозы» Островского» Григорьев, кроме общих похвал, не высказывает ни единой мысли о самой драме: вся она ушла на полемику с противниками и характеристику принципов критики.

Может показаться, что эти черты (критика — разъяснение жизни; статья — не о произведении, а по поводу произведения) сближают критический метод Григорьева с «реальной критикой» Добролюбова. Действительно, эпоха оказывала мощное воздействие на мировоззрение Григорьева, и в его критическом методе появились черты, общие для передовой критической мысли пятидесятых годов. Однако сущность метода Григорьева резко отличалась от принципов Добролюбова. Революционные демократы считали, что критика должна не только объяснить явления жизни и искусства, но и произнести над ними приговор, прийти к определенным социально-политическим выводам, способствующим переделке жизни в интересах народа. Григорьев же был убежден, что всякие попытки изменить жизнь приведут к искусственному втискиванию живых, органических явлений в прокрустово ложе той или иной теории, и поэтому противился приговору критики над жизнью.

Такая позиция могла привести в конечном счете к объективизму, к созерцанию художественных образов («Берите нас, каковы мы родились» [1]), а следовательно, и к созерцанию жизни. Но страстная натура Григорьева, его живая заинтересованность в искусстве, явно противореча теоретическим предпосылкам, заставляла критика активно защищать или отрицать соответствующее явление, вторгаться и в искусство и в жизнь.

Например, Григорьев несбычайно страстно ратовал в своих театральных рецензиях за реалистическое направление драматургии и серьезную игру актеров, в литературно-критических статьях боролся за большое искусство против эпигонства, великосветскости, легковесности, в жизни он, как Белинский, неистово доказывал свою правоту. Меньше всего Григорьев был объективистом, поэтому следует говорить не о его равнодушии, а о других, по сравнению с Добролюбовым, представлениях о целях жизни.

Существенное отличие метода Григорьева от добролюбовской «реальной критики» заключается и в самом анализе художественных образов. В большинстве своих крупных статей Добролюбов рассматривает литературных, героев как типические и объективные

---

[1] «Обозрение наличных литературных деятелей», «Москвитянин», 1855, № 15—16, стр. 186.

явления жизни, и поэтому исследует в первую очередь общественную сущность этих героев, тем самым изучая и наиболее животрепещущие социальные проблемы современности. Лишь попутно Добролюбов касается творческой индивидуальности писателя, особенностей его отношения к героям и тому подобных субъективных сторон произведения (в свете «реальной критики» главное — объективная сущность сюжета, конфликта, образов).

Григорьев же, как говорилось выше, главное внимание уделяет именно отношению писателя (а также и себя, критика) к художественным образам.

Наконец, отметим еще композиционное отличие статьи «по поводу» у Григорьева от аналогичной, казалось бы, статьи Добролюбова. Если добролюбовское произведение подчинено железной логике, мысль развивается последовательно, «цепевидно», то принцип построения статьи Григорьева чаще всего характеризуется отсутствием плана, логики. «Начиная свою статью, он никогда не знал ее конца,— подтверждал Н. Н. Страхов,— так он сам мне говорил незадолго до смерти» [1].

Автор, полный идей, мыслей, переживаний, стремился изложить свои взгляды, не задумываясь над формой, над композицией, поэтому почти каждая статья Григорьева представляет собой экспромт, страстный поток мыслей и чувств, где переходы от одного к другому часто неожиданны, парадоксальны, интуитивны. Часто такая неожиданность превращалась в противоречивость или несоразмерность частей, а иногда и в то и в другое, вместе взятые. Особенно полна неосообразностей статья «О правде и искренности в искусстве», писавшаяся в острокризисный период жизни Григорьева (крушение надежд на продолжение «Москвитянина», кризис мировоззрения, трагическая неразделенная любовь к Л. Я. Визард). Критик сам позднее вспоминал именно об этом произведении, когда говорил о путанице взглядов: «Статья явилась на свет решительно в муках раскаяния, каким-то неправильно развившимся эмбрионом, с головой, значительно разросшейся на счет туловища» (наст. изд., стр. 406). К тому же Григорьев как бы боялся оставить «за бортом» что-то из своих заветных мыслей, разрушить синтетичность обзора, поэтому его статьи чудовищно «перенаселены»: в небольшом очерке охвачены проблемы, достойные разработки в целых томах по теории литературы (характерен самоиронический эпиграф к первой статье «Парадоксов органической критики»: «О чем бишь нечто? Обо всем! — *Репетилов*»).

---

[1] Н. Н. Страхов, Воспоминания об Аполлоне Александровиче Григорьеве, «Эпоха», 1864, № 9, стр. 11.

Захлебывающийся, страстный поток мыслей и чувств мог так же неожиданно оборваться, как и причудливо двигаться вне обычной причинно-следственной связи. Характерно, что большинство крупных статей Григорьева обрывается почти на полуслове, в них совершенно невозможна логическая, завершающая всю статью социально-политическая концовка работ Чернышевского и Добролюбова. Обрыв статьи также закономерен. В основном Григорьев, как уже сказано, рассматривал «сущность произведения» и «жизненные вопросы», почти не касаясь чисто эстетических элементов искусства, но об этих теоретических проблемах он писал, как о любимой женщине: с пафосом, вдохновенно, взволнованно. Кстати сказать, в этой страстной вдохновенности — один из источников эстетического обаяния статей Григорьева. Но здесь же таится и «ахиллесова пята»: Григорьев мог писать большую, серьезную работу, лишь будучи «взволнованным». Спадало вдохновенье — обрывалась статья. Увлеченность артиста приводила также к нарушению меры: Григорьев мог, например, забыть о задачах статьи и начать подробный пересказ книги, захватившей его в данный момент. Так, вся вторая часть статьи Григорьева «О комедиях Островского...» посвящена изложению известного трактата Посошкова, вполне достойного специальной статьи, но отнюдь не об Островском! Во втором письме «Парадоксов органической критики» «коньком» Григорьева становится монография В. Гюго о Шекспире, вытеснившая все остальные вопросы. (Трогательна самоирония эпиграфа и к этому разделу статьи: «Читал ли ты? Есть книга...» — опять слова Репетилова! Григорьев хорошо знал свои уязвимые места...)

Сумбурная интенсивность идей и чувств Григорьева является также причиной усложненности его стиля, о чем неоднократно в негативном плане высказывались современники и позднейшие исследователи, хотя совершенно ясно, что, не будь такого стиля, не было бы и наследия Аполлона Григорьева: именно и только таким стилем он мог выражать свои мысли. Много насмешек вызывали и новые термины, обильно вводимые критиком в свои статьи: «цвет и запах эпохи», «цветная истина»[1], «растительная поэзия» (Соч., стр. 338), «живорожденное» (наст. изд., стр. 322) и т. п. Григорьев был вынужден специально объясниться по этому поводу: «множеством» таких терминов, подчеркивал он, «часто, действительно, неудачных, но принимаемых мною как первые хватки, за недостатком лучших и за несостоятельностию (в отношении к моей мысли) старых — я

---

[1] А. А. Григорьев, Сочинения, т. I, СПб. 1876, стр. 342. Все дальнейшие ссылки на это издание даются сокращенно и в тексте; Соч., стр. 342.

ничего не искал и не ищу, как указать на тождество законов органического творчества в параллельных явлениях мира психического (духовного) и соматического (материяльного)» (Соч., стр. 336).

Действительно, учитывая «синтетичность» метода Григорьева, трудно представить более удачные названия, чем «цвет и запах» и «живорожденный». Характерно, что некоторые нововведения Григорьева оказались настолько образными, что прочно вошли в русскую лексику. Такова судьба его эпитета «допотопный», употреблявшегося им для характеристики устаревших литературных явлений. Современникам термин показался необычным и даже смешным: Добролюбов написал об этом в «Свистке» веселую заметку, над которой хохотал сам Григорьев (Соч., стр. 335). А спустя четверть века слово «допотопный» уже никому не казалось смешным.

Так как в трудах Ап. Григорьева часто не было, говоря его термином, «особного» развития, то есть движения идей, характерного для данного произведения критика (что бы отличало его от предшествующих и последующих работ), то автор смело переносил из статьи в статью большие отрывки, иногда объемом в несколько страниц, и эти инородные, казалось бы, вкрапления органически сливались с общим потоком мыслей. Так, из статьи «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (1855) в «После «Грозы» Островского» (1860) перенесены обзор творчества драматурга и рассуждение о соотношении национального и народного; критика Гегеля и исторической школы в статье «Развитие идеи народности в нашей литературе после смерти Пушкина» (1861) оказывается почти целиком переписанной из «Критического взгляда на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858). Более того, обширная статья, растянутая на три книжки «Времени»,— «Лермонтов и его направление» (1862) — вся, как лоскутное одеяло, сшита из различных отрывков предшествующих лет. Ясно, что подобные переносы абсолютно исключены в работах критиков революционно-демократического лагеря шестидесятых годов: во-первых, из-за строгой логичности каждой статьи, требующей в каждом отрезке своего, «особного», что невозможно заменить другим; во-вторых, благодаря стремительной эволюции мировоззрения и тактики авторов, обусловленной быстрыми изменениями общественной жизни.

IV

Менялись, однако, принципы и Ап. Григорьева. В стране назревала революционная ситуация. В публицистике и критике усиливался интерес не просто к индивидуальной человеческой лично-

сти, но к личности активной, борющейся, протестующей. В период «мрачного семилетия» Григорьев мог с некоторым основанием утверждать, что революционеры в России — одиночки, оторванные от народной жизни, теперь же нельзя было не видеть общественного движения. Народ становился бунтарем. Новая общественная ситуация заставила Григорьева изменить свое отношение к активности, к борьбе человеческой личности за свои права.

В русском национальном характере Григорьев теперь постоянно отмечает «две силы: стремительную и осаживающую» («Материалы», стр. 188). Носителем последней оказывается пушкинский Белкин. Предоставьте, говорит критик, это «смиренное начало» самому себе — «оно перейдет в застой, мертвящую лень, хамство Фамусова и добродушное взяточничество Юсова» (наст. изд., стр. 182). В этом свете Григорьев уже с иными акцентами трактует свою прежнюю защиту «простого» начала: «Голос за простое и доброе, поднявшийся в душах наших против ложного и хищного,— есть, конечно, прекрасный, возвышенный голос, но заслуга его есть только отрицательная. Его положительная сторона есть застой, закись, моральное мещанство» (наст. изд., стр. 271). Поэтому же в статьях критика происходит явная переоценка деятельности «лишних людей» — теперь подчеркивается не их сломленность средою, а нравственная сила и требовательность; Чацкий же становится «истинно героическим лицом нашей литературы» (Соч., стр. 256); в большом цикле о Тургеневе совершенно иначе анализируется раннее творчество писателя, растет сочувственное отношение к Лермонтову и Байрону. Показательно, что именно в этот период Григорьев начинает отрицательно отзываться о славянофильской теории. Зато «неистовый Виссарион» отныне будет уже именоваться «великим учителем» (наст. изд., стр. 325), хотя и с некоторыми оговорками.

Переоценка «личности» оказывает заметное влияние на форму критических статей Григорьева. В «москвитянинский» период подавляющее большинство его статей было опубликовано анонимно или под криптонимом «Г». Статья как бы характеризовала не личное мнение критика, а отношение всей редакции. В подавляющем же большинстве случаев речь велась от первого лица *множественного* числа, и это не столько традиционная дань скромности, сколько закономерное следствие анонимности, отсутствия подписи под статьей.

После же 1855 года Григорьев не просто переоценивает роль личности в жизни и литературе, но и повышает, так сказать, значение индивидуальности критика. Теперь большинство его произведений публикуется за полной подписью. В большинстве же случаев

речь в статье ведется критиком от самого себя, от первого лица *единственного* числа. Зачем, подчеркивает сам критик, «потреблять эту торжественную форму: мы?» — зачем скрываться «под таинственною множественною формою личного местоимения»?[1] Интересно также, что после 1856 года Григорьев многие статьи публикует в виде личных писем (где невозможна речь от имени «мы» и, наоборот, где автор имеет полное право широко подчеркивать именно свое, индивидуальное отношение к предмету): «О правде и искренности в искусстве» — письмо к А. С. Хомякову, цикл статей о Тургеневе адресован Г. А. Кушелеву-Безбородко, «После «Грозы» Островского» — Тургеневу, и т. д.

Новые идеи привели Григорьева к пересмотру всего литературного движения XIX века, к созданию обобщающей статьи «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859). Здесь получает оправдание мятежный герой русской литературы, а с другой стороны, показываются односторонними пушкинский Белкин и лермонтовский Максим Максимыч. Более того, весь европейский романтизм, исключая его эпигонов тридцатых годов, окончательно реабилитируется за тревожность, активность, недовольство настоящим, борьбу. Юношеская любовь Григорьева к романтизму, искусственно подавляемая в период «Москвитянина», вышла теперь на свободу.

Но и здесь критик не отказался от меры — идеала. А идеалом теперь является не простое, «смиренное» начало, а гармония, синтез смирного и активного, равновесие всех жизненных свойств в единой целостности. Таким идеалом оказывается Пушкин, который — «наше всё», который — «пока единственный полный очерк нашей народной личности». Пушкин — «вершина», с которой соразмеряется все последующее развитие русской литературы. Недаром и статья так называется: «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина»! Два года спустя Григорьев начнет работать над циклом статей «О развитии идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина до настоящей минуты». Все будет соотноситься с Пушкиным, как все женские образы будут соотноситься с пушкинской Татьяной. Напомню в связи с этим письмо Григорьева к П. А. Плетневу от 24 октября 1860 года, где он подчеркнул, что по общественным и литературным убеждениям принадлежит «гораздо более к пушкинской, чем к современной эпохе»[2].

Конец пятидесятых годов был трудным для пушкиноведения: либеральные критики А. П. Милюков и С. С. Дудышкин «разобла-

---

[1] «Хроника спектаклей», «Якорь», 1863, № 25.
[2] «Вопросы литературы», 1965, № 7, стр. 255.

чали» Пушкина за недостаточную «образованность» и за «непонятность» для народа; А. В. Дружинин делал из поэта знаменосца «искусства для искусства»; революционные демократы в полемике с таким эстетством преуменьшали художественное и общественное значение Пушкина для современности.

То, что Григорьев выступал против односторонних истолкований поэта, подчеркивал его «синтетичность», всеобъемлющий гений, громадное влияние на литературу и важную роль для нового времени, имело большой прогрессивный смысл. Другое дело, что защита Пушкина у него превращалась в эстетический и этический норматив, пушкинская гармоничность противопоставлялась последующей «разорванности» в литературе. Обусловленное своими причинами «равновесие» становилось нормой, утопическим идеалом. Историчный во многих конкретных оценках, Григорьев оказывался нормативным утопистом, впадал в одностороннюю крайность, когда пытался «исправить» историю, наложить на нее свой идеал. Идеал, как будто бы внеличностная и объективная категория, долженствующая ограничить субъективизм оценок, на самом деле превращался именно в субъективный произвол.

Диалектика объективного и субъективного, вечного и временного далеко не всегда удавалась критику, но при своей тяге к синтезу он постоянно стремился к связыванию этих категорий. После обобщающей статьи он переходит к циклу о современной литературе — «И. С. Тургенев и его деятельность, по поводу романа «Дворянское гнездо»» (1859), где эти проблемы продолжают оставаться в центре его внимания. Он начинает именно с них теоретический разговор о задачах и возможностях литературного критика, а потом возвращается к ним при характеристике современных писателей. Прежний, «москвитянинский», принцип рассмотрения творчества художника в соотнесении с идеалом остался, но так как изменилось понятие идеала, стало более гибким и многогранным, то сопоставление, при всей своей нормативности, не было уже таким односторонним, как раньше. Так, справедливо, вслед за Дружининым, Григорьев считает особенностью тургеневской манеры — поэтичность, возвышенность, стремление к идеалу, воспитанному в авторе духом тридцатых — сороковых годов; правда, слишком прямолинейно объясняется своеобразие пейзажей писателя принадлежностью его к определенной местности — к черноземной полосе европейской России, «великорусской Украйне».

Не лишены оснований, хотя тоже несколько прямолинейны, суждения Григорьева о «раздвоении», дисгармоничности стихотворений Некрасова, отразившей колебания поэта в поисках идеала; о

Гоголе, который не пустил в свое искусство душевные метания, но зато сломался как человек.

Более односторонен Григорьев при характеристике Гончарова. Противопоставляя его Тургеневу, он отказывает ему в поэтичности, в идеале, даже в стремлении к идеалу. Получается так, что, когда идеалы писателя близки критику, он их хорошо понимает, он достаточно конкретен и историчен, и сам идеал, как, например, в случае с Тургеневым, с «вечных» высот спускается в атмосферу совместной — Тургенева и Григорьева — молодости тридцатых — сороковых годов. По отношению же к тем авторам, идеалы которых чужды ему, критик достаточно беспощаден: чаще всего он их вообще «отлучает» от идеала.

Интересно проследить, как соотносит Григорьев «вечное» и «временное» при характеристике конкретных образов. Анализ образа Лаврецкого критик начинает прямо с разговора об отражении в нем эпохи тридцатых — начала сороковых годов. Собственно говоря, это — анализ «синтетический», так как Григорьев стремится уловить общий смысл, общий «дух времени»: «В этих двух лицах (Лаврецком и Михалевиче.— *Б. Е.*) захвачены глубоко и стремления, и формы стремлений целой эпохи нашего развития, эпохи могущественного влияния философии, которая... только на своей родине, в Германии, да у нас пускала такие глубокие, жизненные корни; с тем различием, что в Германии постоянно и, стало быть, органически, а у нас, благодаря не зависящим от нее, философии, обстоятельствам, порывами» (наст. изд., стр. 284).

Критик не рассматривает подробности, его интересует именно общий смысл: Лаврецкий и Михалевич воспитывались в «философскую» эпоху (то есть в последекабрьский период, когда движение общественной мысли было возможно преимущественно в абстрактной, философской сфере, да и то философия распространялась «порывами» «благодаря не зависящим от нее обстоятельствам»,— Григорьев не мог сказать прямо о враждебном отношении николаевского правительства к передовой философской мысли, о различных запретах, и поэтому вынужден был прибегнуть к «эзопову языку»). Для критика важна при этом не сама «историческая обстановка», а отражение общих черт эпохи в «натуре» человека (автора или героя). Поэтому и влияние (Григорьев, впрочем, не любил этого слова и употреблял всегда вместо него «веяние») времени воспринимается как духовное, душевное, сердечное явление: «Философские верования были истинно верования, переходили в жизнь, в плоть и кровь» (наст. изд., стр. 288). Поэтому Григорьев и анализирует не мировоззрение художника и его героев, а поведение и переживания литературных героев и отношение к этому

автора. Интересно, что критик совершенно не обратил внимания на характерное свойство Тургенева — изображать отрицательных героев в основном внешне, со стороны,— и остался недоволен образом Паншина: «...все наружные стороны его личности отделаны художественно, но внутренне он должен был быть захвачен и шире и крупнее» (наст. изд., стр. 301).

Зато образу Лаврецкого посвящено несколько печатных листов статьи: впервые отдельный художественный образ так подробно рассмотрен критиком (в этом также проявилось изменение взгляда Григорьева на роль личности). Охарактеризовав «философскую эпоху» и ее влияние на Лаврецкого, критик затем говорит о другой среде, оказавшей громадное воздействие на таких тургеневских героев, как Лаврецкий и Лежнев: «В них больше натуры, больше, если хотите, физиологической личности, чем в Рудине и Михалевиче,— больше внутренних, физиологических связей с той почвою, которая произвела их, с той средой, которая воспитала их первые впечатления» (наст. изд., стр. 289). Эта среда — патриархальная русская жизнь. Она оказывается «натуральной», естественной, «физиологической», как бы вневременной. И весь дальнейший анализ Григорьев строит на рассмотрении сложной борьбы «физиологического» и «философского» в «натуре» Лаврецкого. Влияние теорий, считает критик, принесло герою долгую цепь страданий, пока он не вернулся к «почве», на «дно»[1]. Само по себе противопоставление теоретически «естественной» природы человека и враждебного воздействия реальной общественной среды было одной из существенных черт передовой мысли России XIX века. Парадоксальность Григорьева заключается в том, что «естественность» у него оказывается не абстракцией, а в первую очередь национальным патриархальным бытом, тогда как среда, наоборот, теоретической (хотя, по существу, это тоже реальный мир философских кружков в тридцатые годы). Критик считал национальную сущность неизменной, но когда он конкретно описывал свойства русского национального характера, многие из этих качеств объективно

[1] Григорьев цитирует громадные отрывки, почти целые главы из «Дворянского гнезда» в подтверждение своих взглядов и ограничивается лишь краткими комментариями, которые, однако, своей взволнованностью, страстностью как бы усиливают впечатление читателя. Критик стремится показать переживания героя «изнутри», как это описано в романе, при этом обильно выделяя курсивом наиболее значительные, с его точки зрения, места. Подобный метод (обширные цитаты с курсивами и этический комментарий) восходит, несомненно, к Белинскому; нельзя только забывать, что, в отличие от Григорьева, Белинский анализ нравственных проблем всегда переводил в социальный план.

становились также отражением современности или предшествующих эпох; особенно это относится к двум григорьевским стихиям «смирного» и «активного».

Нужно признать, что усиление народной активности перед 1861 годом настораживало Григорьева, он боялся односторонности, крайностей и жаждал «пушкинской» гармонии, которая наиболее конкретно им мыслилась в виде слияния яркой личности современного цивилизованного человека с патриархальными народными слоями, с «почвой». Поэтому с таким восторгом встретил Григорьев появление «Дворянского гнезда». В романе Тургенева он нашел художественное воплощение идей, которые возникли у него в период 1858—1859 годов. Лаврецкий, считал критик, содержит в себе смиренные черты Белкина в сочетании с индивидуальностью современного человека (нужно еще учесть, что образ был очень дорог Григорьеву из-за сходства биографического: и у критика отец со скандалом женился на простой девушке; есть сходство в романтическом воспитании; Григорьев пережил, подобно Лаврецкому, тяжелые дни, обнаружив измену жены, и т. д.). Именно слияние личности с патриархальным народом оказывается наиболее приемлемым исходом. Показательно, что Григорьев решительно напал в той же статье о «Дворянском гнезде» на образы Штольца и Ольги и утверждал, что выбор Обломова (Пшеницына вместо Ольги) вполне естествен. Трагическая безысходность Лаврецкого и Обломова была истолкована критиком как естественный результат, как приближение к идеалу.

Наверное, творчество Островского периода «Грозы» снова оказалось близким Григорьеву благодаря симпатии драматурга к народному быту и к проявлению самобытной, яркой индивидуальности. Критику Островский даже, пожалуй, ближе, чем Тургенев с его «женственно-мягкой впечатлительностью» (наст. изд., стр. 363) — и не только из-за прежней, «москвитянинской» дружбы, из-за близости Островского к народной жизни, но и по кажущейся гармоничности, объективной возвышенности художника над изображаемым. Именно поэтому Григорьев «под народностию в Островском разумел объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни» (наст. изд., стр. 397). Надо сказать, что драмы Островского конца пятидесятых годов давали некоторые основания для такой трактовки; однако с каждым месяцем станет усиливаться мятежное, бунтарское начало в концепции Григорьева, и он в письмах к Н. Н. Страхову конца 1861 года будет жаловаться на односторонность Островского в сравнении с Пушкиным, на недостаток у него «африканской крови», «тревожного» духа («Материалы», стр. 281, 284).

А пока в статье «После «Грозы» Островского» (1860) драматург еще не противостоит Пушкину и считается самым народным современным писателем, тоже своего рода «вершиной». Сложными поэтому были отношения критика к другим оценкам Островского. Усиливается полемика с теорией «искусства для искусства». Хотя в статье не назван ни Дружинин, ни его большая рецензия на «Сочинения А. Островского» (1859), но, несомненно, гнев Григорьева в адрес «эстетической» критики направлен в первую очередь против него. Григорьев справедливо видит превосходство критики из лагеря «Современника» над эстетами, защищает «истинное искусство», которое «было и будет всегда народное, демократическое». Идеи Добролюбова из статьи «Темное царство» он впервые охарактеризует как «победоносно и поистине блистательно высказанные замечательно даровитым публицистом» (наст. изд., стр. 372). Критику, несомненно, могли быть близки многие характеристики Добролюбова, например, высокая оценка образов, так превознесенных в свое время самим Григорьевым: Дуни из «Бедной невесты» — «большей чистоты нравственных чувств мы не видим ни в одном лице комедий Островского», или Любима Торцова — «лицо, отличающееся большою нравственной силой»[1]. Общий же пафос Добролюбова — подчеркивание в творчестве Островского борьбы с «темным царством» — остался Григорьеву чужд как «односторонний», как якобы не раскрывающий народности драматурга.

Позднее, в статье «Луч света в темном царстве», Добролюбов ответил на это: «Как будто мы не признавали народности у Островского! Да мы именно с нее и начали, ей продолжали и кончили. Мы искали, как и насколько произведения Островского служат выражением народной жизни, народных стремлений: что это, как не народность? Только что мы не кричали про нее с восклицательными знаками через каждые две строки, а постарались определить ее содержание, чего г. Григорьеву не заблагорассудилось ни разу сделать. А если б он это попробовал, то, может быть, пришел бы к тем же результатам»[2].

Добролюбов явился пророком: Григорьев в следующей крупной статье, «Искусство и нравственность» (1861), ближе всего подошел к суждениям своего оппонента.

Если несколько месяцев назад Григорьев считал, что идеи Добролюбова о поднимающемся протесте против «темного царства» односторонни, то теперь он мужественно признается в *своей* одно-

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в девяти томах, т. 5, М. 1962, стр. 136, 137.

[2] Там же, т. 6, М. 1963, стр. 316—317.

сторонности, в своих заблуждениях, признается, что нельзя оставаться в «тине» патриархального мира, даже в мире Лаврецкого и Лизы, нужно идти дальше, да и в самой этой «тине» поднимается «протест за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства» (наст. изд., стр. 419). Поэтому так поразительно похожи конкретные суждения Григорьева в этой статье и Добролюбова в рецензии на роман «Накануне» (получившей потом свое подлинное заглавие — «Когда же придет настоящий день?»). Рецензия Добролюбова была опубликована почти на год раньше статьи Григорьева; если последнему удалось ее прочесть, то, следовательно, можно говорить о прямом влиянии, если нет, то все равно следует говорить о влиянии эпохи, общих идей времени, воздействующих на частные характеристики. Нельзя не отметить сходство в гневной отповеди ревнителям «нравственности», недовольным сценой свидания Елены и Инсарова; в упреке Тургеневу за неумение показать общественную деятельность Инсарова; в характеристике исключительности духовного воспитания Елены и т. д., но еще больше сходства в общем мятежном пафосе григорьевской статьи.

Разумеется, Григорьев очень далек от социально-политических выводов, которые делает Добролюбов в своей статье, но сами факты восстания критика против «тины» патриархальности, признания права личности не только на свободу, но на активную *борьбу* за освобождение — расшатывают прежний «гармонический» идеал.

Правда, Григорьев не отказался от своего особого понятия идеала, более того, он продолжал считать, что лишь произведения, освещенные таким идеалом, принадлежат к настоящему искусству, но в его представлении об идеале все больший удельный вес занимает мятежность, бунтарство личности. Вслед за статьей «Искусство и нравственность» Григорьев публикует в том же журнале «Светоч» статью «Реализм и идеализм в нашей литературе». Беря романтическую антиномию «реализм — идеализм» (изображение внешней действительности — поэзия субъективного, внутреннего мира), Григорьев вкладывает в термины иной смысл, чем романтики, да иной и по сравнению с понятием «реализм», который уже был выработан Анненковым[1]. *Реализм* для Григорьева — изображение

[1] Впервые термин «реализм» для определения художественного метода писателей типа Тургенева и Гончарова ввел П. В. Анненков в статье «Заметки о русской литературе прошлого года» (1849), но вплоть до 60-х годов термин еще не стал общеупотребительным (Добролюбов, например, постоянно говорил «реальный», «реальная критика», но ни разу — «реализм» в смысле метода литературы).

подробностей внешней жизни вне идеала (к писателям-реалистам он относил Писемского), *идеализм* — широкое, синтетическое отображение действительности, пронизанное лирической возвышенностью, «сверхобычностью» и «тревожным недовольством». Последнее определение настолько широко, что под него можно подвести и прогрессивных романтиков начала века, и, например, Тургенева. Григорьев это понимал, почему и начал статью с утверждения, что идеализм кончился со смертью Байрона, Пушкина, Лермонтова, Мицкевича. Для современной литературы, считает критик, непременное условие — «реализм формы», то есть правдивое отображение быта, нравов, вплоть до деталей, «типически верный» язык. И этот реализм формы присущ всем значительным писателям современности, поэтому не здесь ищет водораздела Григорьев, а в «содержании»: в «чистом» реализме — правдивые картины жизни вне единого стержня, вне идеала, а в современном идеализме (Тургенев) — сочетание реализма формы с теми чертами идеала, которые были отмечены выше (поэтичность ви́дения, лиричность; некоторая «сверхобычность», то есть исключительность явления; тревожный протест). Как видим, здесь в «идеале» ничего не осталось от христианского смирения, да и ничего «идеалистического», «романтического», с нашей точки зрения. Мы бы сейчас это назвали романтикой, тем свойством, которое отнюдь не противостоит реализму. И Григорьев глубоко прав, подчеркивая, с одной стороны, антипоэтичность метода Писемского, полное отсутствие у него «романтики», а также стремление писателя к *массовой* типичности образов и ситуаций; с другой стороны — подчеркивая романтику Тургенева и относительную *исключительность* его типов, так как Тургенев предпочитал изображать новое, только еще зарождающееся в жизни.

Через некоторое время Григорьев понял, в свете устанавливающихся уже в терминологии шестидесятых годов понятий, что «идеализм» — не слишком удачное наименование современного метода, и он стал называть его «истинный реализм» [1], а прежний «реализм» — «голым реализмом» [2].

Несмотря на некоторую нечеткость формул, самое стремление Григорьева уточнить термины, найти в явлениях сопоставимость по противоположности (сейчас бы мы сказали — «структурную оппозицию») — было важным и своевременным явлением. Думается, что

---

[1] «Юдифь», опера в пяти актах А. Н. Серова», «Якорь», 1863, № 12, стр. 223.

[2] «О Писемском и его значении в нашей литературе», «Якорь», 1863, № 18, стр. 341.

возрождение термина «реализм» в литературоведческом смысле ускорило окончательное становление этого понятия в демократической публицистике и критике шестидесятых годов.

V

С начала 1861 года Григорьев сближается с братьями Достоевскими и становится постоянным сотрудником их журнала «Время». Идеалы Ф. М. Достоевского этой поры оказались частично похожими на те концепции, которые Григорьев уже развивал два года назад, особенно — в цикле статей о Тургеневе: стремление к синтезу передовой интеллигенции с отсталым народом, с «почвой». Собственно говоря, к подобным идеям Достоевский подходил еще будучи в ссылке, но более четко они у него сформировались во «Времени». Первый номер журнала, начавшего выходить с января 1861 года, включал программную статью Достоевского «Ряд статей о русской литературе. Введение». Именно здесь были сформулированы главные принципы «почвенничества», как его понимал Достоевский: Россия отличается от европейских стран меньшими сословными и личными раздорами, большей цельностью, «всепримиримостью и всечеловечностью»; наиболее гармонично это выражено в «явлении Пушкина»; главная задача современности — дальнейшее единение; прежде всего необходимо просвещение народа. Как видно, почти все эти идеи уже были высказаны Григорьевым; своеобразие Достоевского заключается, пожалуй, лишь в подчеркивании просвещения для народа. Григорьев скорее был склонен «опускать» передовую личность до уровня патриархального сознания, Достоевский, наоборот, ратует за «подъем» народа до высот европейской цивилизации. Несомненно, появление подобных идей в последующих статьях Григорьева во «Времени» — плод влияния Достоевского. «Из того, что народ доселе еще может... любоваться только суздальскими литографиями и петь только свои растительные песни, следует ли похерение в его развитии и для его последующего развития Пушкина, Брюллова, Глинки?.. Ведь до понимания искусства человек, при всей даровитости,— дорастает...» (наст. изд., стр. 472—473).

Взаимоотношения Достоевского и Григорьева не были идиллическими, несмотря на ряд общих принципов. Редактор журнала вначале (в 1861 г.) более трезво смотрел на общественно-литературную ситуацию, был более радикален в своих воззрениях; он весьма сочувственно относился к «Современнику», несмотря на существенные разногласия, и, наоборот, — несочувственно к славя-

нофильскому учению. Григорьев возмущался расхождениями (уступками «Современнику» и непризнанием исторической роли славянофильства) и, с другой стороны, вызвал недовольство Достоевского своей абсолютной идеологической непрактичностью, увлечениями и крайностями. Парадокс заключался в том, что Достоевский вначале был более радикален в общем социально-политическом смысле, но Григорьев с его усиливающимся пафосом личностного начала, с его романтическим бунтарством объективно оказывался часто «левее» Достоевского, тем более что последний под влиянием обострения общественной борьбы, накала революционных страстей конца 1861—1862 годов стал заметно «праветь».

Разногласия между редактором и сотрудником, впрочем, достигли кульминации еще на первых месяцах существования журнала, и в мае 1861 года Григорьев, как всегда, неожиданно покидает Петербург и отправляется «на край света», в Оренбург, преподавать в кадетском корпусе. Вскоре он, правда, снова стал присылать статьи во «Время», а весной следующего года окончательно возвращается в Петербург и сотрудничает у Достоевского до самого запрещения журнала (1863); в 1864 году он был ведущим критиком нового журнала Достоевского «Эпоха».

Основные принципы «почвенничества» притягивали Григорьева к Достоевскому, но напряженность не уменьшилась. Критик даже пытался завести свой собственный журнал, несколько месяцев 1863 года он редактировал еженедельник «Якорь», но вынужден был отказаться из-за своей непрактичности.

Наибольшую историко-литературную ценность представляют критические статьи Григорьева во «Времени» 1861—1862 годов. Как уже сказано, здесь необычайно интенсивно проявляются романтически-бунтарские начала, умеряемые «почвеннической» «гармонией», но рвущиеся наружу; критик проповедует освобождение личности, ее протест против догм и пут. Главным литературным тезисом становится теперь формула «где поэзия, там и протест» (наст. изд., стр. 452). Показательно, что Григорьев заново переоценивает роман Герцена «Кто виноват?», который в пятидесятых годах рассматривался им как негативный символ «натуральной школы» (утверждающий «фатализм», рабское преклонение перед средой), а отныне заставляет критика восхищаться «глубиной мысли и энергией протеста» (наст. изд., стр. 424). «Главную силу» Пушкина Григорьев усматривает в произведениях, «на которых как нельзя более очевидно присутствие протеста»: «Кавказский пленник», «Цыганы», «Евгений Онегин», «Полтава», «Каменный гость», «Дубровский» (Соч., стр. 501). Несколько далее критик называет протест «существенным нашим свойством» (Соч., стр. 529).

Отсюда в статьях Григорьева закономерно появляются элементы социального анализа, прежде почти полностью игнорируемого критиком. Во взглядах Чаадаева он находит «сословные» черты, в произведениях Загоскина отражено реакционное мировоззрение «невежественного барства» (Соч., стр. 520, 521) и т. д. Если раньше Григорьев оперировал в подавляющем большинстве случаев этическими категориями, то теперь значительное место занимают термины «общественное понимание», «общественный взгляд», а этическое часто следует после социального: «общественные и нравственные стремления», «общественный и нравственный взгляд».

Вообще в этот период Григорьев становится наиболее «общественным» критиком.

В статье о «Горе от ума» он открыто называет Чацкого «сыном и наследником Новиковых и Радищевых» и прозрачно намекает на его связи с декабристами; вся статья — горячая защита «героической натуры» Чацкого. Отметим, кстати, что эта статья — чуть ли не единственная, где в центре внимания критика оказывается объективная сущность образа, а не отношение к нему автора. Григорьев склонен теперь видеть героическое начало и в Печорине, который «не только *был* героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического»; он «способен был бы умирать с холодным спокойствием Стеньки Разина в ужаснейших муках»[1]. С мятежным вождем крестьянского движения сравнивает критик и романтических героев Лермонтова: «Ведь приглядитесь к ним поближе, к этим туманным, но могучим образам: за Ларою и Корсаром проглянет в них, может быть, Стенька Разин»[2].

Однако не следует смешивать сознание Григорьева с революционно-демократическим. Значительно более четко, чем раньше, отделяя «народ» от «барства», пытаясь рассмотреть историю русской общественной мысли с точки зрения ее связи с народным мировоззрением, наконец, оправдывая закономерность протеста, Григорьев тем не менее остается противником «чистого» отрицания, характерного якобы для всего «западничества», тем более — противником народной революции. «Протест» воспринимается как индивидуально-нравственный процесс, вне социального переворота.

Противоречия этого периода чрезвычайно ярко отразились на большой статье «Стихотворения Н. Некрасова» (1862). Поэту-демократу не повезло в отношении критических откликов. Чернышев-

---

[1] «Время», 1862, № 11, отд. II, стр. 51.
[2] Там же, № 10, отд. II, стр. 3.

ский и Добролюбов не могли по этическим соображениям опубликовать статью о своем товарище по журналу «Современник». Либеральная же критика стремилась принизить значение Некрасова, придиралась к отдельным недостаткам и т. д. Рецензия Григорьева — один из немногих доброжелательных и серьезных отзывов о творчестве поэта.

В гневных тирадах о «критиках» Некрасова, в подчеркивании органической связи поэта с народом, народной жизнью, в цитировании и истолковании стихотворений чувствуется глубокая любовь Григорьева к творчеству Некрасова, любовь выстраданная, появившаяся не сразу, выросшая в отталкивании от резких нападок на поэта в «москвитянинские» годы.

Но «почвеннику» Григорьеву нравится у Некрасова далеко не все. Наряду со справедливыми упреками за легковесность, водевильность некоторых ранних произведений или за одностороннее изображение народа в стихотворении о 1812 годе критик осуждает *ироническое* отношение к народу вообще («Извозчик», «Свадьба»). То, что для революционных демократов было естественным качеством в литературе о крестьянстве (пора было народу говорить «правду без прикрас», пора было прямо вскрывать недостатки народной жизни), — Григорьевым решительно отвергалось: он еще допускал иронию над «миражным» Петербургом, но над народом смеяться было нельзя (как в статье о «Горе от ума» оправдана ирония Пушкина над светской жизнью, но подчеркнуто, что над Троекуровым из «Дубровского» Пушкин не смеется: Троекуров, с его кряжевой патриархальностью, — тоже «почва»! [1]).

Истинно народным Некрасов оказывается лишь тогда, когда он поэтически возвышен, когда он лирически изображает крестьянскую жизнь. Если еще это сочетается со смирением, как в стихотворении «Тишина», то это особенно близко критику, недаром он последнее стихотворение цитирует чуть ли не полностью.

Поразительно, что мятежного Григорьева волнует некрасовский «протест»; более того, при анализе стихотворения «На Волге» созерцательному страданию героя критик противопоставляет *действенность* исторического Минина: «Вы знаете, что Кузьму Захарьича не к одним только стонам и печали привела эта песня». Протест оправдан, он законен, но односторонен, считает Григорьев, его нужно уравновесить смирением.

---

[1] Возможно, в такой трактовке тоже отразилось влияние Достоевского, который в статье «Книжность и грамотность» («Время», 1861, № 8) осуждал сатирическое изображение народа в литературе.

По-иному расставлены акценты в статье Григорьева «Граф Л. Толстой и его сочинения». Творчество Некрасова было как бы переполнено напряженностью, страданиями,— Толстому, наоборот, недостает этих качеств. Одобряя поэтому толстовское разоблачение ложной значительности и мишуры «светского» общества, критик настороженно относится к положительным идеалам художника, сводившимся в основном к изображению простого и «смирного» типа (тем более настороженно — к возвеличиванию природы над человеком!). Здесь-то и вспоминает Григорьев Островского, Кольцова, Некрасова, Ф. Достоевского, которые в самой народной жизни стремились найти «широкое», активное начало. Скрупулезно вспоминая всех энергичных, действенных героев Толстого, связанных с народом (особенно интересно противопоставление героя «Юности» группе демократической молодежи), Григорьев ждет от писателя большого внимания к «силе и страстности» народной стихии — недаром опять вспоминается Стенька Разин как герой фольклорных песен. Критик сочувственно относится к толстовскому анализу, но еще больше он жаждет «синтетичности», всестороннего охвата действительности, раскрытия глубинных возможностей народной жизни. Сам того не осознавая, он как бы предсказывает поворот Толстого к «Войне и миру».

В свете нового понимания идеала Григорьев ни одного писателя начала шестидесятых годов не сделал «вершиной»; недосягаемым образцом оставался Пушкин, из крупных же художников современности он выделял тех писателей, которые были связаны с демократическими тенденциями: Тургенев, Островский, Некрасов, Достоевский, Л. Толстой.

Григорьев всегда был демократичен, он ненавидел «барство», ненавидел «великосветскую» литературу, но наиболее глубоко его демократизм проявился в период «Времени». Как бы в противовес Льву Толстому, у которого он усматривал потенциальную вероятность сближения с народными «силами», при оценке романа А. К. Толстого «Князь Серебряный» Григорьев буквально обрушился на автора как на проповедника аристократических тенденций, перенесшего ответственность за зверства эпохи Ивана Грозного на равнодушие народа. Какого народа? — спрашивает критик,— «народ умел стоять за себя, когда дело касалось его интересов. Если он молчал, если Грозный становился все грознее и грознее, то потому, что народ не сочувствовал оппозиции земских бояр по той простой причине, что солоны ему самому были эти земские бояре, которых хочет наш романист выставить защитниками его прав против опричнины». Когда же опричнина касалась народа, «он умел постоять за себя, что гениально угадано Лермонтовым». «Этого

народа не видел или не хотел видеть» А. Толстой[1], — заканчивает мысль критик.

Однако демократизация мышления не сняла противоречий, а лишь углубила их. В последние два года жизни, например, в критике Григорьева явно усиливаются черты романтического субъективизма, почти не характерные для его статей конца пятидесятых — начала шестидесятых годов.

Григорьев, несомненно, не раскрыл всех своих возможностей. Из жизни он ушел внезапно: замученный журнальной борьбой и редакционными разногласиями, а также вечно одолеваемый заимодавцами, постоянно сажавшими его в долговую тюрьму, он не вынес физического и духовного перенапряжения, умер сорокадвухлетним — 25 сентября 1864 года.

Выдающиеся современники понимали противоречивость Григорьева, но высоко ценили его критическую деятельность. Тургенев сравнивал его с Белинским по страстности, крайностям суждений, принципиальности. С Белинским же сравнил его Достоевский. Последователем Белинского, правда, «менее удачным», чем Добролюбов, назвал его Гончаров (впоследствии Блок в полемическом задоре ставил Григорьева даже выше Белинского). Чернышевский еще о «москвитянинском» Григорьеве, не зная его дальнейшей эволюции, отозвался так: «...Почти постоянно поддается странным обольщениям, но в самых странных тирадах... виден ум живой, энергический и искреннее, горячее увлечение тем, что представляется ему истиною»[2]. Писарев в статье «Прогулка по садам российской словесности» (1865) охарактеризовал Григорьева как «последнего крупного представителя российского идеализма».

Прямое воздействие «великий вождь целого направления» (слова Писарева) оказал лишь на критиков «Времени» и «Эпохи». Правда, можно найти в последующих литературных трудах несомненные отголоски отдельных формулировок или даже терминов Григорьева, и не только в трудах его учеников. Так, например, у как будто далекого от движения шестидесятых годов П. А. Вяземского неожиданно встречаем такие «григорьевские» фразы: «форма и обработка моей биографической статьи должны были иметь в свое время отпечаток и какой-то запах новизны»; «увлекся и я тогда разлившимся и мутным потоком»[3] (речь идет о романтизме).

---

[1] «Время», 1862, № 12, стр. 51.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, М. 1947, стр. 44.

[3] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, СПб. 1878, стр. 52, 57. Примечания к статье об Озерове, написанные в 70-х годах.

Но в целом развитие русской литературной критики после смерти Григорьева пошло совсем по иным путям, отражая новые общественные и литературные явления. Григорьев был основательно забыт, и к нему по-настоящему обратились лишь в XX веке.

Многие заблуждения и крайности критика стали достоянием истории, но многое современно и значительно и для наших дней.

Демократический пафос, борьба за «мысль сердечную» против «мысли головной» и против «чистого искусства», утверждение тесной связи искусства с жизнью, утверждение органической целостности искусства и жизни, стремление к «синтетичности», к «вселенской» масштабности и к широким литературным параллелям в сочетании с тонким пониманием художественной специфики, философское осмысление искусства, связь этического и эстетического анализа, честная бескомпромиссность и страстная влюбленность в литературу — все эти черты чрезвычайно актуальны.

Творчество Григорьева — значительное явление в истории русской культуры, и оно должно быть освоено нашими современниками — не только в поэтической, но и в критической своей части.

Б. Егоров

РУССКАЯ ИЗЯЩНАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1852 ГОДУ

I

Год тому назад, в четырех статьях о состоянии литературы за 1851 год, мы старались определить исходную точку современного состояния нашей словесности и отношение настоящего времени к ее исходной точке[1]. В то время как мы говорили о значении того слова, которое суждено было сказать незабвенному творцу «Мертвых душ», и выводили историческую необходимость этого слова из условий натуры поэта и из условий современной действительности,— никому, а следовательно, и нам не приходила в голову тяжелая мысль, что скоро вечным сном закроются вещие очи, лившие незримые миру слезы;[2] что скоро замолкнет навеки этот карающий, обличительный смех... Событие упало на нас всею своею неожиданною тяжестью:[3] оно как будто соответствовало тому обличительному слову, которое разодрало для читателя завесу, скрывавшую от него безобразие его внутреннего мира, заставило его «обратить очи внутрь души» и увидать ее

В таких кровавых,
В таких смертельных язвах...[4]

Художник, которому по высокому его взгляду на жизнь и по непосредственной силе объективного творчества найдутся разве слишком не много равных, которого за-

дачи перестали уже быть местными и временными и которого созерцания все более и более доходили до чистейшей прозрачности и духовности, оставил свое земное поприще.

В стремлении к идеалу или на пути духовного совершенствования всякого стремящегося ожидают два подводных камня: отчаяние от сознания своего собственного несовершенства, из которого есть выход, или неправильное, непрямое отношение к своему несовершенству, которое, большею частию, безвыходно. Что человеку неприятно и больно сознавать свои слабые стороны, это, конечно, не подлежит ни малейшему сомнению,— но задача его заключается преимущественно в том, чтобы к этим слабым сторонам отнестись с полною, беспощадною справедливостью; самое обыкновенное искушение в этом случае — уменьшить в собственных глазах свои недостатки; и несравненно более опасное — преувеличить их до той степени, на которой они получают известную значимость и, пожалуй, даже, по развращенным понятиям современного человека, грандиозность и обаятельность зла, которой атмосфера разлита вокруг образов, не говорим уже Конрада, Манфреда, но Печорина и Ловласа [5], явление весьма не редкое с тех пор, как

Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы,
И стал теперь ее кумир
Или таинственный Вампир,
Или Мельмот, бродяга мрачный, и т. д. [6]

Возьмите какую угодно страсть и доведите ее в своем представлении до известной степени энергии, поставьте ее в борьбу с окружающею ее обстановкою, — *трагическое* воззрение ваше скроет от вас все мелкие пружины ее деятельности. Эгоизму современного человека несравненно легче помириться в себе с мыслию о крупном преступлении, чем о мелкой и пошлой подлости: эффектнее, конечно, вообразить себя Ловласом, чем Собачкиным,— Скупым рыцарем, чем Плюшкиным,— Печориным, чем Меричем; даже, уж если на то пошло — Грушницким, чем Милашиным [7], потому что Грушницкий хоть умирает эффектно,— и, боже мой, сколько лягушек надуваются в волов, в нас самих и вокруг нас,— сколько людей *желают* (!) выставить себя преступными,

когда они сделали только пошлость,— сколько мелких чувственных поползновений стремятся принять в нас размеры колоссальных страстей, готовых на трагическую борьбу. Хлестаков даже, Хлестаков,— и тот зовет городничиху *«удалиться под сень струй»*... Мерич с самодовольством просит Марью Андревну простить его, что он «возмутил мир ее невинной души»... Тамарин [8] радуется, что его зовут демоном...

А давно ли, спросим читателей, было время, когда мы ничего этого не видали, время, когда мы трагически относились к лягушкам, раздувающимся в волов, и кто помог нам очнуться, кто заставил нас взглянуть внутрь самих себя?.. заклеймил настоящим прозвищем каждую нашу пошлость и слабость, так что не отвертится она теперь от этого прозвища; кто поймал зло за самые его чувствительные и доселе неуловимые стороны, заставил его прямо стать перед собою и вместо поклонения — воздал ему надлежащую дань, обличительный, карающий смех во имя вечной красоты и правды?.. Разве он, этот беспощадный каратель, не призван был также рисовать Аннунциату [9] и Тараса Бульбу, как призван был исследить до глубины «всю пошлость пошлого человека» [10], разве пламенная душа его не тонко чувствовала все, что есть прекрасного в природе и человеке... разве не великую жертву искусству принес он, взявши на себя суровый подвиг?.. Но он принес жертву еще более великую, жертву, под бременем которой сам он пал: он в самого себя заглянул с тем же неумолимым смехом, собственную душу сделал предметом художественного анализа. Он был жрецом своего нового искусства — комедии в высшем, безусловном значении, последнего слова, последней грани искусства.

Комизм Гоголя — не то, что комизм других комиков. Идеал, во имя которого он относился с комизмом к явлениям действительности, путем созерцания уяснил он себе до той степени прозрачности и духовности, которой не выносят почти бренные человеческие очи. Земное, человеческое, в каких бы формах красоты и величия оно ни являлось — в энергической ли непосредственности Тараса Бульбы, в красоте ли Аннунциаты, в противуположности ли величавого Рима с кипящим мелочною деятельностью Парижем [11],— в ночах ли его родной Украйны,— не удовлетворило его. Все суровее и

суровее смотрел он на жизнь,— все смелее и смелее разоблачал он человеческое во имя идеала.

Что такое был комизм до Гоголя?.. Переберемте всех великих комиков новой истории, мы не найдем ничего подобного ни этому взгляду на жизнь, ни этой страшной силе юмора.

Сравните Гоголя хоть с комиком, которого недаром же целая развитая и даже больше чем развитая нация считает доселе первым в своем роде, который действительно был до такой степени комиком своего народа, что доселе еще не умолк вопль на него иезуитов за его Тартюфа, сравните Гоголя с Мольером как относительно взгляда на жизнь, так и относительно силы комического юмора. Комизм Мольера совсем другого рода комизм и, уж без сомнения, низший род комизма, если сличить его с гоголевским: комизм какой-то внешний, вооружающийся на условные понятия во имя таких же условных, только пор-рояльских [12] понятий: самому ханжеству Тартюфа, этому сильному порыву мольеровского комизма, противуполагается *общественная* честность Клеанта, условная, ограниченная, сухая честность: Мизантроп, в сущности, хлопочет из сущих пустяков,— нравственный Арист, противоположенный спятившему с ума Сганарелю в «Школе мужей», проповедует во имя удобной и дешевой морали общественного благоразумия.

Понятия Мольера о любви и женщине,— благодаря его собственным горьким опытам, так благоразумно-грубы, что выражаются в такого рода *цинических* правилах:

Epouser une sotte est pour n'etre point sot...

(«Ecole des femmes») * [13].

Наконец, самые условные понятия комика о добре и зле так неопределенны, что ему нипочем стать иногда на сторону одной безнравственности против другой, на сторону Гарпагонова сына против Гарпагона, например,— и всегда на сторону расчетливой безнравственности против глупости. Если так неопределенно отношение комика к тому, во имя чего он действует, то еще неопределеннее отношение его к тому, над чем он смеет-

---

* Чтобы не быть одураченным, нужно жениться на дурочке («Школа жен») *(франц.).— Ред.*

ся: в действительности, поражали его не настоящие уклонения от идеала, а опять условные. А между тем Мольер все-таки единственный комик, которого можно взять для сличения с нашим Гоголем, ибо у немцев, как известно, нет и не может быть комедии. Шекспир же нейдет для сравнения, потому что у него, собственно, нет ни трагедии, ни комедии, а есть одно — драма, с перевесом необходимости или с перевесом случайности в событиях.

Комизм гоголевский есть явление совершенно единственное в самой манере и в самых приемах комика. Основы «Ревизора», скачка́ Подколесина в окно и других черт вы не найдете ни у кого. Основа, например, «Ревизора», скачок Подколесина — верны до той психологической верности, которая становится уже дерзостью. Такая особенность и смелость приемов обусловлена самою сущностью комического миросозерцания Гоголя, состоящею в постоянном раздвоении сознания, в постоянной готовности комика себя самого судить и поверять во имя чего-то иного, постоянно для самого себя объективироваться. Действительность поверялась в душе комика идеалом — и каким идеалом! Не мудрено, что после такой поверки она выходила в мир отмеченною клеймом гневной любви, принимая те колоссально комические размеры, которые придавала ей горячая и раздраженная фантазия... Поэтому-то гоголевские произведения верны не действительности, а общему смыслу действительности в противоречии с идеалом: в обыкновенной жизни нет Хлестакова, даже как типа, в обыкновенной жизни и Земляника даже не скажет на вопрос Хлестакова: «Вы, кажется, вчера были меньше ростом?..», *«Очень может быть-с»*,— в обыкновенной жизни даже и подобная матушка, какая выставлена в «Отрывке», рассказавши о *смертной* обиде, заключающейся в том, что сын ее штатский, а не юнкер, не скажет: «Истинно, одна только вера в провидение поддержала меня» и т. д.,— в обыкновенной жизни ни один самый слабохарактерный из Подколесиных не убежит от невесты в окно и т. д. Все это — не просто действительность, но действительность, возведенная в перл, ибо она прошла через горнило сознания[14]. И в этом свойстве один только Шекспир однороден с Гоголем, и в этом смысле Шекспир столько же мало натурален, как

Гоголь. Какой Макбет в *действительности,* зарезавши Дункана, будет выражаться так:

Макбет зарезал сон, невинный сон,
Зарезал искупителя забот,
Целебный бальзам для больной души,
Великого союзника природы,
Хозяина на жизненном пиру...[15] —

но как *действительнее* можно было выразить весь ужас души Макбета, глубокой и могучей души, перед его делом?.. Как Шекспир, так и Гоголь заботились только о поэтической верности, и как того, так и другого долго еще будут близорукие судьи упрекать в ненатуральности постройки «Лира», в нелепости завязки «Ревизора», в гиперболизме чувств и выражений. В самом деле, какая любовница может говорить так, как Юлия,— какой любовник, входя в сад любовницы, будет говорить:

Смеется тот над ранами, кто сам
Не ведал их... и т. д.[16].

Восклицание: ах! — с одной стороны, и другое: ах! — с другой, было бы гораздо натуральнее, без сомнения. Но Шекспир и Гоголь досказывают человеку то, что он думает, что, может быть, зачинается в его душе, и заключают все в литое, медное выражение, которого удачнее и поэтически вернее нельзя ничего придумать... И выходит как-то, что ненатуральность их вернее всякой частной и повседневной натуральности, что в их душе отразилось идеально, общечеловечески — то, что у других отражается неполно или неясно... Типичность образов, типичность чувствований, типичность выражений, доведенная до крайней своей степени!

Но не всем дано владеть этим оружием безусловного комизма. Школа, которая считала себя происходящею по прямой линии от Гоголя, доказала очевидно, что раздраженное отношение к действительности во имя претензий человеческого самолюбия хуже самого тупого равнодушия к язвам современности. Литературные *натуралисты* принимали чудовищные призраки своего болезненно-напряженного воображения за врагов действительных, как господин Голядкин[17] повсюду видел вокруг себя врагов. Эта школа существовала только для того, чтобы свидетельствовать противуположением о величии и достоинстве гения Гоголя.

II

В статьях наших о литературе в 1851 году, принявши за основание, за исходную точку Гоголя, хотя вместе с тем допустивши некоторое косвенное влияние Лермонтова,— мы сказали, что все, что есть живого в произведениях современной словесности, от Гоголя ведет свое начало или, по крайней мере, считает себя происходящим от Гоголя. Колебание, брожение и, наконец, совершенная порча гоголевских элементов выразились в так называемой натуральной школе,— смесь их с лермонтовским воззрением — в другой категории произведений; наконец, прямое происхождение от исходной точки приписали мы только немногим произведениям современной словесности, в которых мы видели и видим новое слово искусства и, поколику искусство, отражая жизнь, само в свою очередь воздействует на жизнь, новое слово жизни.

Представляется прежде всего вопрос: изменила ли что-либо в литературе великая утрата, понесенная ею, обозначила ли эта утрата яснее отношение между собою различных направлений,— определила ли точнее, которые из них живут и должны жить и которые умерли или умирают и должны умереть?.. Без сомнения, да, ответим мы на это без малейшего колебания. Если бы Гоголь умер, не досказавши содержания своего слова,— многое действовало бы во имя его. Но слово было сказано поэтом, слово полное и цельное, которое могло только расширяться в объеме, слово обличительное, которого не вынесли многие, до тех пор признававшие над собою влияние Гоголя,— слово, наконец, последнее, потому что дальше в его направлении идти нельзя и некуда [18].

Статья наша походит на поминовение по усопшим, и, как кажется нам, она не могла быть иною. Зачатая под влиянием грустной и тяжелой мысли, она еще не вдруг может обратиться к тому, что живет и жить должно, да и не должна на первый раз обращаться к живому. Должно исследовать, какие элементы в литературе умерли или умирают.

Во-первых, умерло совсем направление, которое обозначали и обозначают именем лермонтовского. О сущности этого направления мы так много говорили в статьях прошлого года[19], что повторять наши положения считаем совершенно излишним. Самым замечательным остатком, сознательно или бессознательно засвидетельствовавшим все бессилие и бессодержательность этого направления, был, конечно, роман г. Авдеева «Тамарин». Повторяем, что мы не беремся решить — сознательно или бессознательно поступил г. Авдеев, писатель, бесспорно, даровитый, но, по-видимому, еще крайне молодой: если он поступил бессознательно, если он писал своего Тамарина увлеченный и, так сказать, подавленный образом Печорина, то этот факт доказывает сильную восприимчивость его натуры и его таланта; если поступил он сознательно, то есть с ироническою мыслию зачал своего Тамарина, что, впрочем, весьма трудно допустить по крайнему неискусству и неопределенности иронии,— то он заслуживает величайшей благодарности за принятый им на себя подвиг; если же, наконец, что всего естественнее, зачавши лице Тамарина в грандиозном свете, он сам догадался, что́ такое, в сущности, его герой, или даже, внявши голосу критики, отступился от него,— г. Авдеев еще достойнее уважения как писатель, серьезно относящийся к своему делу и жертвующий ему своими незрелыми личными привязанностями и первыми, не поверенными еще опытом впечатлениями; две повести его — «Нынешняя любовь» и «Горы»[20],—явившиеся в течение года и чуждые уже претензий, написанные тепло и просто, хотя все так же незрело и молодо, разрешают, кажется, вопрос о г. Авдееве в пользу третьего нашего предположения и, конечно, уже в пользу его таланта и добросовестности. «Тамарин» его, вышедший теперь отдельно, останется между тем книгою в высшей степени любопытною для будущего историка литературы. Пародия, хотя явно бессознательная, вышла необыкновенно удачна.

Другой, сколько-нибудь заметный отпрыск лермонтовского направления — стихотворения *г-жи Хвощинской,* к которым мы отнеслись с особенной строгостию именно потому, что считаем появление их совершенно несвоевременным[21]. У г-жи Хвощинской есть всегда и

мысль и чувство, иногда самые стихи у нее звучны и сильны, но грустные мотивы ее стихотворений более или менее взяты у других поэтов, разочарование, в них высказывающееся, кажется нам постоянно заимствованным, хотя с тем вместе нельзя не признать в ее стихотворениях известной степени дарования, которое, может быть, даже и при заимствовании мотивов, в другое время производило бы несравненно более сильное впечатление.

Наконец, самым *невинным* отпрыском лермонтовского направления можно считать различные пословицы [22], расплодившиеся в наше время, в которых являются разочарованные герои и разочарованные героини. В нескольких таковых пословицах, к сожалению, грешна и г-жа Евгения Тур. Во всех таковых пословицах, как сказали мы однажды, разбирая одну из них [23], есть общие физиологические признаки, а именно: сфера жизни в них берется по большей части великосветская, то есть в них действуют люди высшего тона, которые занимаются различными, нехитрым умам не понятными делами, или действуют иногда люди, хотя и не большого света, но зато разочарованные: женские лица — тоже вообще *развитые* женщины, которые преимущественно занимаются тем, что называется технически *игрою в чувство*, делом хотя, конечно, и праздным, но дающим возможность выказывать различные натуральные, благоприобретенные и даже часто противуестественные свойства *прекрасной* и *изящно развитой* личности. Обыкновенно также — главный герой и героиня (чаще всего на сцене только двое действующих лиц, и разве только ни к селу ни к городу присовокупится третий, для разнообразия, как Ардатов в «Странной ночи» г. Жемчужникова) [24], уверяют себя и друг друга в невозможности любви вообще, и в своем специальном разочаровании *насчет этого самого* чувства. Главнейшая задача авторов подобных произведений — тонкость: тонкость чувствований, тонкость разговоров, тонкость стана героинь, тонкость голландского белья героев — тонкость такая, что стан, того и гляди, переломится,— разговор как раз перейдет в нечто, *простому* здравому смыслу и *невоспитанному* чувству непонятное; чувства, того и жди,— совсем испарятся или улетучатся; тонкость голландского белья чуть что не ставится главным признаком до-

стоинства человеческого. Кончаются тут дела обыкновенно сознанием героя и героини, что они *могут* позволить себе любить, или иногда *трагически:* герой и героиня расстаются «в безмолвном и гордом страданье»...[25] Таков общий характер этих произведений, к которым надобно причислить по духу и взгляду многие произведения в повествовательном роде, как-то: отчасти — роман г. Панаева «Львы в провинции»[26], который, впрочем, принадлежит сюда только по необыкновенной привязанности автора к изящному костюму героев. Собственно же пословиц в этот год появлялось несчетное количество — и во всех высказывались одинаковые претензии на разочарование, вследствие чего мы и должны были обидеть лермонтовское направление, приписавши к нему такого рода произведения.

Во-вторых, умирает явно направление лермонтовское, принявшее гоголевскую форму, то есть работавшее над действительностью с постоянною заднею мыслию о грубости этой действительности. Отсюда, как мы сказали в наших статьях о литературе в 1851 году, вели свое начало разные сатирические очерки, бесконечное множество повестей, кончавшихся припевом: «и вот что может сделаться из человека»,— повестей, в которых, по воле и прихоти их авторов, с героями и героинями, задохнувшимися, по их мнению, в грязной действительности, совершались самые удивительные *превращения*[27], в которых все, окружавшее героя и героиню, нарочно, намеренно изображалось карикатурно. Произведения с таким направлением писались в былую пору в бесчисленном количестве: фальшь их преимущественно заключалась в том, что они запутывали читателя подробностями, взятыми, по-видимому, из простой, повседневной действительности, доказывали в авторах их несомненный талант наблюдательности,— и вводили людей несведущих, не знакомых с русским бытом, в свое ложное воззрение. Эта категория произведений литературных, в свою очередь, подразделяется на несколько родов и видов. Главным образом выдвигаются тут два рода: 1) род произведений, прямо обращенных на быт, и 2) род произведений, где быт является удушливою сферою для прекрасных, страдающих и развитых личностей, которые вследствие сего физически или нравствен-

по гибнут, под общий ли refrain * идеализма: «таков удел прекрасного на свете» или под особенный, *заимствованный* (?) у Гоголя и искаженный, обезображенный refrain: «и вот что может сделаться с человеком». Не перечисляя, не припоминая поименно тех или других произведений,— мы заметим только, что самые талантливые из них, каковы произведения гг. Тургенева и Григоровича, не чужды неправильного отношения к действительности. О том и о другом, бесспорно, даровитых писателях, замечали мы [28], что в их приемах, при изображении народного быта (не говоря уже о языке, которым тот и другой владеют далеко не свободно), много еще искусственного и ложного, что иногда они как будто изыскивают в крестьянской жизни такие черты, которые напоминали бы собою жизнь цивилизованную и, так сказать, возвышали бы простолюдина до образованного человека. Этими недостатками страдали и страждут произведения двух даровитых писателей, избравших *быт* предметом художественного анализа **. Что же касается до тех писателей и до тех произведений, в которых быт и действительность являются обстановкою претензий личности,— то, если бы попытаться собрать общие физиологические черты их,— вышло бы нечто необычайно комическое. Вот, например, как рисовались помещики в былые годы:

Он с детства *не носил подтяжек,*
Любил простор, любил покой
И лень; но странен был покрой
Его затейливых фуражек.
Любил он жирные блины,— и т. д. [29].

Удивительная вообще была вражда к простору и, главное дело, к здоровью — в былые года литературы. Случалось ли автору попадать, например, на провинциальный бал, ему становилось несносно видеть здоровые и простодушные девические физиономии:

---

* рефрен, припев *(франц.).— Ред.*

** К числу таких же не вполне удачных и непрямых изображений быта мы причисляем и напечатанную у нас повесть г. Печерского «Красильниковы» [30], несмотря на несомненный талант автора, его наблюдательность, прекрасный язык и близкое знакомство с действительностью.

Вот — чисто русская красотка,
Одета плохо, *тяжела* (?)
И *неловка,* — но *весела,*
Добра, болтлива, как трещотка...

Качества веселости, доброты и здоровья особенно не нравились авторам: они непременно отыскивали в веренице

Широких лиц, больших носов,
Улыбок томных, башмаков
Козлиных... —

робкого и *немого* ребенка, которого благословляли на страданье и проч. и проч. Иные шли еще дальше... Любопытнее всего было то, что все это выдавалось за изображение действительности.

Все это умирает или уже вымерло в нашей литературе — вымирает также и ложная реакция, вызванная таким ложным отношением к действительности. Мы приняли за такую реакцию — *практическое* направление, выразившееся с безжалостным и сухим догматизмом в «Обыкновенной истории» и не нашедшее себе подражателей, осталась же эта реакция без подражания и последствий, потому что только талант г. Гончарова мог дать известный блеск самой фальшивой мысли, и, во-вторых, главным образом потому, что стремление к идеалу не признало своего питомца в Александре Адуеве и что ирония пропала, таким образом, задаром [31].

В-третьих, наконец, умерло то направление, которое за несколько лет назад свирепствовало в литературе под именем натуральной школы и которое некоторые близорукие критики [32] считали за прямое последствие Гоголя, но которое, собственно, взяло только тот болезненный тон юмора, который звучит в «Записках сумасшедшего» и в «Шинели», — и пустилось распложать в бесчисленных, хотя постоянно уныло-однообразных вариациях. Эта школа, порожденная недугом неудовлетворенного самолюбия, замкнутой в себя и бесплодной мечтательности, худо понятой филантропии, — останавливалась всегда с какой-то странной любовию на уродливых морально или физически личностях: миросозерцание ее было миросозерцанием душных и грязных углов, и ее представителям, из которых у некоторых не было недостатка в энергии таланта, повсюду в божьем мире

представлялись только душные, пропитанные зловонием углы[33]. Было время, что всякое таковое болезненное созерцание сходило за истинный пафос; было время, когда серьезно надобно было бороться с этим *натуральным* направлением. Величайшая вина этого направления против искусства заключалася именно в той натуральности, которая рабски копирует явления действительности, не отличая явлений случайных от типических и необходимых, не озаряя их разумною и истинно любовною мыслию, не поверяя их внутри себя судом нелицеприятного и безусловного комизма. Все прихоти, все недуги, все неуклюжие претензии болезненно напряженного *я,* получали тут право гражданства и полное оправдание; цветом того или другого душевного или физического недуга красились все предметы изображаемой действительности; человеческое достоинство являлось поглощенным кучею мелочных эгоистических наклонностей,— и придавалось нечто трагическое борьбе всякой болезненно развившейся претензии с условиями действительности, различными мерами и средствами выжималась из читателей симпатия к странным героям, мерами и средствами, достойными французских мелодрам или собачьей комедии[34]. Смесь грязи с сентиментальностью, идеализма самого ребяческого с намеренным углублением в анализ самых ничтожных и бессмысленных подробностей повседневной действительности, напряжения с бессильем,— эта школа доходила до тех крайностей, которые обличали явное истощение. Стоит только припомнить подобные произведения, чтобы убедиться в совершенном истощении направления, которое с самого начала, впрочем, обличало в себе отсутствие настоящих жизненных соков. Недавно еще случилось нам перечесть одно из самых сильных произведений этого направления — и признаемся откровенно, что давно уже не испытывали мы впечатления более мутного, более странного, более неопределенного, как то, какое навевали на нас письма Макара Алексеевича Девушкина к Варваре Алексеевне...[35]

Все это для нас уже прошедшее — и претензии разочарования, и претензии фальшивой образованности, и претензии морального уродства и физического безобразия — но кому же, как не Гоголю и не его обличительному слову, обязаны мы тем, что на все эти раз-

личные претензии можем мы смотреть с комической точки зрения? Вот почему статью нашу начали мы новым исчислением заслуг великого поэта. Горестная утрата, как гроза, разразилась над всеми, но, как гроза же, разъяснила горизонт. Ясным светом озарилось теперь для всех все, что умерло и что живет в литературе, или, по крайней мере, носит в себе зародыши жизни.

К этому-то живущему, как новому слову литературы, и пора нам теперь обратиться.

III

Итак, спросим мы теперь, что же именно живет в настоящей литературе? Ответ на этот вопрос почти уже дан на пути отрицательном. Если не живет, с одной стороны, такое отношение к действительности, которое измеряет ее требованиями своего чрезмерно развившегося *я*, — если, с другой стороны, не живет такое отношение, которое поверяет окружающую действительность не законами, из самой действительности почерпнутыми и ей свойственными, а законами чуждой, иной действительности,— если, наконец, истощилось и то болезненное отношение, которое красит действительность цветом различных моральных недугов,— если, одним словом, все эти косвенные отношения к действительности окончательно исчерпаны, то остается одно, конечно,— прямое, непосредственное к ней отношение, и, поколику произведения зачаты и выполнены в таком прямом отношении, потолику и принадлежат они искусству.

Прежде всего, мы должны, во избежание недоразумений — объяснить что́ такое это прямое отношение к действительности. Чистая — абсолютная непосредственность отношения художника к действительности есть нечто, совершенно невозможное в наше время: для этого нужно, чтобы действительность была не разорвана с идеалом в сознании поэта, чтобы он пел wie der Vogel singt * [36], как птица, как Гомер, да и притом такая абсолютная непосредственность потребна только в эпическом роде искусства и возможна только в первобытные эпохи развития. Деятельность всякого истинного худож-

* как поет птица (*нем.*). — *Ред.*

ника слагается из двух элементов — субъективного, или стремления к идеалу, и объективного, или способности воспроизводить явления внешнего мира в типических образах,— элементов, которые только вместе соединенные образуют *творчество:* степень преобладания того или другого элемента обусловливается натурою художника,— отношение же между тем и другим, то есть между идеалом и действительностью, обусловливается историческим statu quo* современности, — и если равновесие отношения так или иначе повреждено, то нельзя винить художника за преобладание комизма в его миросозерцании, дело в том только, чтобы комизм исходил из начал вечной правды, абсолютных понятий — а не из претензий самолюбивого *я.* Высший, или безусловный, комизм как результат раздвоения в миросозерцании художника между идеалом и действительностью — есть точно так же, как и трагизм, истинное искусство, истинная поэзия. В литературе нашего времени комизм есть главное, преобладающее миросозерцание, есть, так сказать, клеймо, которым отмечено все живое и долженствующее жить в искусстве,— но это нисколько не значит, как думают некоторые, чтобы наше время было антипоэтическое, чтобы искусство являлось только орудием сторонних целей, потеряло самобытное значение. Искусство — вечно, как дух человеческий. Мы переживаем один из фазисов его развития: мы с душевною болью разрываем, рассекаем наше сознание и, смеясь над детскими, наскоро сложенными идеалами, над отжившими формами трагизма,— ищем верного пути к настоящему идеалу. Трагизм борьбы личности с действительностью сам сознал свое бессилие, сам обличил себя:

Толпой печальною и скоро позабытой,
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением зачатого труда...
. . . .
Так плод до времени созрелый,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И час их красоты — его паденья час [37].

---

* состояние на данный момент *(лат.).— Ред.*

Отчаяние бессильного трагизма может принимать и принимало уже в нашей литературе различные пути исхода. То ударялося оно в сухую, догматическую практичность в «Обыкновенной истории», но в этом иронически-тревожном состоянии не могло удержаться; то закутывалось в плащ холодного идеализма в «Идеалисте» г. Станкевича;[38] то находило минутное удовлетворение в болезненном хохоте над самим собою «Гамлета Щигровского уезда» или в тоскливом плаче о своем бессилии в «Дневнике обыкновенного человека»[39]; но, кидаясь в эти различные дороги, трагизм забывал, что из ложного положения невозможно выйти, сохраняя один и тот же характер, сохраняя грандиозность, что, не посмеясь над самим собою, — идти вперед невозможно. С другой стороны, и не в таком комизме заключается задача эпохи, чтобы смотреть на явления действительности снизу, с ее же, так сказать, точек; одним словом, не в грубой апотеозе обыденного, условного воззрения, хотя в эту крайность бросились отчасти некоторые люди с большим талантом[40]. Тот только истинный художник в наше время, кто, установивши *возможное* равновесие идеала и действительности в душе, относится к действительности во имя вечных и разумных требований идеала, ищет комическим путем разрешения благородных, возвышенных задач — хотя, с другой стороны, вглядывается пристально в действительность, воздаст должную справедливость ее разумным законам, умеет отличить в ней самобытное, коренное от пришлого или наносного. Что перед действительностью мы не правы, что мы до сих пор относились к ней с более или менее ложных точек зрения,— это ясно доказывают теперь все *живые* явления науки и литературы. Ясно также и то, что с коренными началами этой действительности идеал поэта не только может быть не разрознен, но должен идти рука об руку. Являются уже действительно произведения, которые представляют собою такую цельность в сознании художника, хотя произведений этих еще немного, и некоторые из них свидетельствуют более о стремлениях авторов, чем представляют художественные образцы.

Высказавши все наши общие положения о предшествовавшем и современном состоянии словесности, мы обращаемся теперь к частному разбору ее явлений, из которых, впрочем, весьма немногие войдут в этот

разбор, ибо в статье нашей мы имеем дело с искусством, а не с беллетристикою[41]. Собственно, мы будем говорить только 1) о «Бедной невесте» *г. Островского* как замечательнейшем литературном явлении 1852 года, 2) о произведениях *г. Писемского,* говорящих всегда за талант их автора и довольно редко за серьезность его служения искусству и за его миросозерцание, 3) о *г. Потехине,* хотя, собственно, замечательная деятельность этого молодого писателя началась еще недавно, 4) о *г. Крестовском,* которого благородное направление и искренность таланта мы уже приветствовали недавно[42], 5) о *г. Кокореве,* которого «Саввушка», несмотря на некоторые недостатки, произвел такое выгодное впечатление и выказывает в авторе много данных для прямых отношений к действительности, 6) о неизвестном авторе «Ульяны Терентьевны»[43]. Затем мы в заключение взглянем на деятельность наших лирических поэтов.

IV

Переходя к частному анализу явлений литературы, мы считаем обязанностью напомнить читателям, что в статье нашей, равно как и в статьях прошлого года, мы смотрим на литературу постоянно с исторической точки зрения, то есть поколику она служит отражением жизни и сама, в свою очередь, воздействует на жизнь, собственно же художественную оценку, безотносительную, техническую, ставим (в этом случае) на втором или даже на третьем плане. Вследствие этой точки зрения и самые явления литературы получают у нас то или другое место.

Начиная оценку явлений литературных 1852 года — с «Бедной невесты» *А. Н. Островского,* мы поступим, впрочем, правильно как с исторической, так и с художественной точки зрения. Как ни было несправедливо отношение критики к новому произведению Островского, каковы бы ни были недостатки самой комедии, известные и нам, конечно, но всего более известные ее автору, все-таки из литературы 1852 года уцелеет и останется одно только: «Бедная невеста». От этого положения не может отречься и та близорукая критика, которая, придираясь к разным мелким недостаткам или

даже просто недосмотрам в комедии, не заметила самого важного, самого существенного недостатка в художественном отношении, недостатка экономии в плане и в подробностях[44]. Задачи, замыслы произведения так широко, так, можно сказать, блестяще раскинулись перед самим художником, явились ему так благородными и так говорящими сами за себя, что он пренебрег ради их симметричностью постройки, что даже, драматург по свойству своего таланта, он забыл об условиях драматизма и некоторым сторонам своей концепции дал эпическое развитие, некоторые же черты выразил даже лирически; может быть также, увлеченный благородством и новостью своих задач, автор не выносил их достаточно в душе, не дал им дозреть до надлежащей полноты и ясности представления, но, во всяком случае, «Бедная невеста» свидетельствовала о силе таланта, находящейся в известном брожении, в необузданном состоянии, а никак не о бессилии его. Крайне несправедливое отношение критики к новому произведению Островского было живо почувствовано самым парадоксальным, но вместе самым образованным и самым умным из наших критиков, Иногородным подписчиком. «Приступая к разбору «Бедной невесты»,— говорит он,— я должен сказать, что смотрю на это произведение не теми глазами, которыми привык смотреть на все драматические и беллетрические произведения, являвшиеся в наших журналах, с самого начала моих писем о журналистике. Если б наши периодические издания представляли публике хоть раз в треть года по одному подобному произведению, тон моих писем был бы совершенно иной и взгляд мой на журналистику изменился бы радикально. И вот почему, и хваля и осуждая господина Островского, я гляжу на него как на товарища лучших русских и иностранных комиков, а вовсе не как на сверстника современных нам петербургских и московских художников». Вследствие этого Иногородный подписчик с весьма справедливым смехом и негодованием замечает, что «в Петербурге о нем (об Островском) отозвались тем же тоном, как отозвались недавно о г-же Тур, авторе романа «Племянница», и что благодаря критике «нашему блистательному драматургу» долго придется «прогуливаться из Харибды в Сциллу, то витая в сообществе мировых поэтов, то опускаясь в

лимбы[45], где копошатся, шумят, меряются, прославляются, царапаются, сплетничают и забываются публикою наши современные художники мужеского и женского пола»[46]. Мы привели снова это место[47] потому, что считаем выходку критика необыкновенно правильною и остроумною и что, по нашему мнению, подобная насмешка вполне заслужена критикою, которая тоном покровительства объявляла за новость, что у Островского есть талант, которая спрашивала, кто такое Мерич: «человек, не кончивший курса? слушатель лекций, вечно собирающийся держать экзамен? чиновничек низших инстанций или купеческий сынок?» — которая находила пятый акт «Бедной невесты» совершенно излишним, намеренно ли не понимая всей его необходимости в концепции автора или возвращая на сцену давно забытые правила трех единств; которая, наконец, в этом самом акте не заметила,— кого бы вы думали? — Дуни, Дуни, которая, кроме самостоятельного значения, необходима и для пополнения личности Беневоленского![48] Такие промахи критики смешны людям мыслящим и в наше время, но каковы же покажутся они впоследствии? что скажут о критике, которая с какою-то злобою приняла явление, во всяком случае, наиболее замечательное в ее время, которой самая искренность стоила больших усилий и которая при всем желании быть правдивой не хотела или не умела освободиться от дурных привычек того журнала, в котором действовала? что скажут о критике, которая по поводу ничтожного произведения г. Шевича, злоупотребляла имя художника, самого даровитого в ее время, и с высоты своего не признаваемого никем величия *отыскивала* дагерротипную живопись там, где все почти страждет излишеством жизни, неумеренностью свободы художника?[49]

Повторяем опять: существенный, главный недостаток «Бедной невесты» — отсутствие экономии в плане, в постройке, недостаток, которого все другие являются уже неизбежными последствиями. Сожми Островский свою драму в более тесные рамы, умерь несколько свои в высокой степени благородные и широкие задачи, не выброси он зараз всего, что передумано, перечувствовано им в отношении к избранному драматическому положению, создание получило бы стройность и целость, хотя, может быть, утратило бы несколько своей энергии, той

энергии, которая всегда проглядывает в произведениях субъективных, которая составляет и порок их, и высокое достоинство, энергии, которая, как субъективная, изолирует произведение от общего и обыкновенного сочувствия, но вместе с тем кладет на него неотразимо влекущую печать. В такой энергии есть почти всегда нечто недосказанное, нечто заставляющее подозревать, что она еще не вся вылилась, и продукты ее действительно являются чем-то недосказанным, хотя в то же время эта недосказанность, да простят мне несколько фигурное выражение, прозрачна: сквозь нее видно, что́ хотел сказать поэт, видны основы его, видна более всего поэзия его миросозерцания. Пусть он не довел до последней степени ясности своих задач, пусть не достиг он положительной определенности и типичности в отделке выведенных им образов, душа читателя, увлеченная силою творчества и, так сказать, покоренная миросозерцанием, дополняет в себе сама, и притом дополняет правильно, недосказанные черты. Ибо ничто в такой степени не необходимо художнику, как миросозерцание. Талант находится в прямом отношении с жизнию, и бо́льшая или меньшая степень воспроизведения жизни есть вместе с тем высшая или низшая степень правильного отношения к ее явлениям, то есть к действительности. Без миросозерцания, прочного, совершенно сложившегося, хотя складывающегося различно, смотря по различным историческим данным местности, народности, времени, а с другой стороны, смотря по условиям, лежащим в натуре художника, не бывало, нет и не будет истинных художников. Кого ни возьмете вы из тех избранных, которые отметили жизнь свою делом, оставили по себе какой-либо прочный след, все они разумели смысл жизни и, стало быть, серьезно смотрели на жизнь. Все они, отрицательно ли, положительно ли, действовали в литературе *во имя* ясно сознаваемого и живо чувствуемого идеала, и без этой идеальной основы — художества быть не может. Чем свободнее, шире, человечнее и вместе идеальнее миросозерцание художника, то есть разумение того, *во имя* чего воспроизводит он образы, полные правды, и карает всякую неправду жизни, и вместе с тем разумение отношения идеала к действительности, тем более яркий след оставляет по себе его деятельность. Из разумения отношения между тем, во имя чего

художник творит, и между тем, в чём художник видит или, лучше сказать, чувствует глубоко, положение или отрицание идеала, из этого разумения, обусловленного историческими данными известной народности и известной эпохи, выходит различное миросозерцание художника. Да не подумают, впрочем, чтобы, увлекаясь некоторым историческим фатализмом, мы в сложении миросозерцания художника давали место только влиянию исторических данных эпохи: на одни и те же явления различные художнические натуры смотрят под различным углом зрения. Свет один, но он преломляется в призме на несколько различных цветов и оттенков: нужно только, необходимо, чтоб душа художника воспринимала свет и отражала тот или другой его оттенок.

У Островского, одного в настоящую эпоху литературную, есть свое прочное, новое и вместе идеальное миросозерцание, с особенным оттенком, обусловленным как данными эпохи, так, может быть, и данными натуры самого поэта. Этот оттенок мы назовем, нисколько не колеблясь, коренным русским миросозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма, без фальшивой грандиозности или столько же фальшивой сентиментальности. Другой вопрос, всегда ли верен в своем искусстве художник такому миросозерцанию, всегда ли одинаково он служит ему, но все задачи миросозерцания выступили уже ярко в доселе известных публике произведениях Островского и выступят скоро еще ярче в новом его произведении, о котором, как не напечатанном еще, мы не имеем права говорить[50], хотя оно послужило бы к самому прямому разъяснению вопроса. Покамест, следовательно, мы должны ограничиться миросозерцанием, явным для нас в «Своих людях — сочтемся», и в особенности, чтобы не отдаляться от вопроса, миросозерцанием «Бедной невесты». Миросозерцание всякого поэта особенно наглядно выступает в его отношении к событию и положению, взятым им для художественной обработки, и в его отношении к лицам, участвующим в событии, поставленным в известное драматическое положение.

Всем нашим читателям известна, без сомнения, «Бедная невеста», и потому не для чего здесь излагать в по-

дробности ее содержание или канву событий, нечего также и доказывать, что главное, центральное, так сказать, драматическое положение, из которого, как из зерна, выходят все другие,— положение самой бедной невесты, Марьи Андревны. Особенность миросозерцания Островского в отношении к событию и к положению всего лучше и очевиднее может быть доказана путем отрицательным. Поэтому мы спросим, что́ увидели бы в событии и в положении прежние, весьма недавние, впрочем, школы, свирепствовавшие в русской литературе, то есть школа фальшивой образованности и школа натуральная? Школа фальшивой образованности принялась бы за это положение с своей обычной точки зрения. Дело известное:

Но вот среди толпы густой
Мелькает быстро перед вами
Ребенок робкий и немой,
С большими, грустными глазами.
Ребенок... Ей пятнадцать лет,
Но за собой она невольно
Влечет вас... за нее вам больно
И страшно... Бледный, томный цвет
Лица — печальный след сомнений
Тревожных, ранних размышлений,
Тоски, неопытных страстей,
И взгляд внимательный — все в ней
Вам говорит о *самовластной*
Душе... Ребенок бедный мой!
Ты будешь женщиной несчастной...
Но я не плачу над тобой... [51]

С душевною болью выписывает автор статьи это, некогда сильно на него действовавшее лирическое место[52],— но тем не менее *должен* представить его в образец того фальшивого миросозерцания, с которым самые талантливые люди литературной школы отнеслись бы к положению Марьи Андревны. Характер они так же мало бы создали своим миросозерцанием, как мало обозначен он в пьесе Островского, даже несравненно меньше, но взгляд был бы таков. Вследствие этого в обстановке явился бы не Мерич, а господин, который был бы, пожалуй, и так же пуст, но которого пустоту оправдывал бы явно автор общими *язвами* современности, и Милашина не было бы, потому что в Милашине многим колет глаза правда миросозерцания автора,— и Хорьков вышел бы, пожалуй, и пьющим же с горя челове-

ком, но с самыми грубыми и необразованными наклонностями, совершенно неспособным понять деликатную и чистоплотную натуру Марьи Андревны (conditio sine qua non * выставить чистоплотность как редкое качество), и мать Марьи Андревны вышла бы не та, и отношение к ней Марьи Андревны было бы не такое. В доказательство, что мы говорим не наугад, а на основании данных прошедшего, могли бы мы привести бездну повестей старых годов, но всего лучше подтверждает нашу мысль то, что критике этой школы именно хотелось, чтобы Марья Андревна полюбила не Мерича, а *хорошего* человека; потому, изволите видеть, что в таком случае она внушила б больше симпатии;[53] бедная критика и не догадывалась в своей наивности, что если бы комедия Островского писалась по ее теории и вообще по заданной наперед теме, то тот же самый Мерич мог бы быть выдан автором за весьма *хорошего* человека, за одного из тех бесчисленных героев, по которым страдают, сохнут, умирают злой чахоткой героини бесчисленных повестей и романов, или вышла бы другая история: тот же Мерич изображен был бы так карикатурно, как во многих же повестях изображаются моншеры[54], не обладающие великим искусством одеваться comme il faut ** и расчесывать волоса с пробором назади, и метался бы в глаза всем, даже упомянутой нами критике. Что касается до добрейшего Платона Марковича Добротворского, то он как одно из орудий *гибели* Марьи Андревны явился бы таким карикатурным зверем, что боже упаси. Вообще положение Марьи Андревны было бы взято так, что она непременно погибла бы и задохлась окончательно в самой пьесе среди грубой и грязной действительности, как погибают разные героини «превращений» и других повестей в этом роде: факт опять удободоказываемый тем, что критике этой школы особенно не понравился психологический выход натуры Марьи Андревны в пятом акте, совершенно излишнем, по ее мнению.

С другой стороны — натуральная школа все участие зрителя насильственно сосредоточила бы на лице Пла-

---

* непременное условие (*лат.*).— *Ред.*
** Как нужно, как необходимо (*франц.*). — *Ред.*

тона Марковича, внушила бы ему глубокую, слезливую, бессознательную и в особенности *приличную* старику страсть к Марье Андревне,— как Макару Алексеевичу Девушкину или Мошкину[55], и под конец — выдала бы за него замуж Марью Андревну с разбитым, подразумевается, сердцем.

Ни того, ни другого не сделал Островский: он не пощадил Мерича, не идеализировал Добротворского и избег даже еще крайности, в которую не мудрено впасть всякому, оскорбленному неправильным отношением разных школ к действительности,— не идеализировал самой действительности, обставляющей характер Марьи Андревны; с равным разумным участием отнесся он и к положению своей героини, и к положению, например, ее матери, и к положению Хорькова, и к положению Дуни и т. д. Этим-то так и благородны, так широки и так новы его задачи, хотя и не во всех частях выполнены равно удовлетворительно. Самая неудовлетворительность, и преимущественно техническая неудовлетворительность выполнения произошла едва ли не оттого, что для автора на первом плане стояли задачи. Им он пожертвовал драматизмом в двух первых актах, чтобы почти эпически спокойными и как будто несколько вяло тянущимися подробностями — ввести нас в быт и отношения изображаемого им мира; им уступил он и в несколько лирически, а не драматически-патетической сцене пятого акта между Меричем и Марьей Андревной, в ее обращении к Меричу: «Поздно, Владимир Васильич, поздно...» — и т. д. Но такой недостаток, являясь действительно недостатком на суде строгой эстетической критики, заставляет как-то читателя искреннее сочувствовать произведению, в котором присутствие субъективности автора не скрыло от других тех задач, которые ее самое тревожили.

Теперь взглянем несколько на отношение художника к выведенным им лицам. Лице Марьи Андревны подверглось нареканиям за отсутствие в нем характера[56]. Мы сами соглашаемся отчасти, что Марья Андревна скорее положение, чем лице, но вместе с этим не можем не высказать своего задушевного мнения, что при такой молодости лет ей еще нельзя было выработать определенной личности, а при окружающей ее обстановке — и неоткуда было взять элементов для определения

личности: Марья Андревна представляет собой общий процесс женского сердца в ту эпоху, когда женщина вся состоит только из побуждений и неопределенных стремлений,— и что у ней есть натура, из которой, как будет она постарше, выработается настоящая, славная женская личность, так это показывает многое,— между прочим, ее жажда искренней любви, ее благородное сознание собственного достоинства, ее честный взгляд на вещи... Кроме того, мы видим в ней не мечтательницу, не резонерку, не одно из тех неминуемо *гибнущих* в действительности, по представлению наших романистов и драматургов, существ, которых все достоинства существуют только в воображении их сочинителей. Марья Андревна, хоть она не вполне еще сложилась нравственно, даже, пожалуй, вовсе не сложилась,— натура живучая, способная понять правду жизни, смысл ее и настоящее дело, не вооружающаяся даже на окружающую ее сферу, ибо сама она, со всеми страстными задатками ее организации,— все-таки продукт этой жизненной сферы. Милашина *возмущает* Добротворский, ее не возмущает: она видит в нем доброго человека даже в ту минуту, когда ей крайне несносны заботы о скорейшем устройстве ее участи. Меричу отдалась она со всею непосредственностью и свежестью души,— но и тут она не отрешается от настоящей жизни — она даже *беспокоит* этого господина тем, что старается завести с ним речь о близких к делу интересах. Но, с другой стороны,— не одни впечатления окружающей сферы быта действовали на ее страстную и восприимчивую натуру,— внутренний мир ее создался под влиянием впечатлений другой сферы, под влиянием чтения, под влиянием идей, которые живут в воздухе и как воздух проходят в какой бы то ни было замкнутый и особый мирок. Этим можно оправдать даже ее, местами книжную, речь. Что касается, наконец, до психологического выхода ее характера, то этот выход мог показаться насильственным только разве той критике, о которой мы уже говорили. Очевидно всякому, что словами: «Я хочу жить, я имею право на счастие...» — автор не хотел ни поднять свою героиню на ходули, ни навязать своей комедии ложное или пошлое примирение, а только хотел быть верным передавателем душевного процесса таких натур, как натура Марьи Андревны, натур, нескоро впадающих в апатию

разочарования, добивающихся от жизни правды; очевидно также и то, что автор не делит с своей Марьей Андревной надежд на моральное возвышение Максима Дорофеевича Беневоленского,— очевидно, по его же указаниям, по всему следующему за сценою пятого акта Марьи Андревны с Меричем до конца комедии; что разобьются в прах такие надежды, хотя подлежит большему сомнению, чтобы разбилась или обмельчала натура его героини.

Действительность, окружающая Марью Андревну,— материально очень бедная, а нравственно весьма не далекая. На ознакомление нас с этой обстановкою Островский употребил, как мы уже заметили, не драматические, а эпические средства: много лишних подробностей, которые сами по себе прекрасны, взятые отдельно, но ходу драмы не содействуют,— вошло сюда. Зато мы знаем хорошо Анну Петровну, знаем Дарью, знаем Хорькову, знаем Добротворского — знаем, одним словом, этот особенный, совершенно московский, даже замоскворецкий мир мелкого чиновничества, изображенный без малейшей злобы и задней мысли. Нельзя не остановиться с удовольствием на отношении автора к матери Марьи Андревны, с одной стороны, и на отношении его к матери Хорькова, с другой; принимая самое сильное участие в своей героине, автор, однако, ничем не пожертвовал этому участию: вы, например, негодуете на Милашина, пристающего к Марье Андревне с пошлым и приторным участием в тяжкую и решительную минуту ее жизни, но ни разу не негодуете на Анну Петровну — даже тогда, когда она попрекает дочь в неблагодарности, когда она настоятельно требует, чтобы та шла замуж за Беневоленского: жаль вам Марьи Андревны, да что ж и старухе-то делать? Женщина она слабая, сырая; кроме того, что ей втемяшилась в голову idea fixa: * как это без мужчины в доме? и дом-то еще у нее оттягивают. Недалека она — это точно, что недалека, да ведь она любит свою Машеньку: ведь в конце она сама чувствует, что что-то неладно: «Признаться сказать, скоренько дело-то сделали, кто его знает, в него не влезешь». Одним словом,

---

* навязчивая идея (*лат.*).— *Ред.*

нет возможности сердиться читателю на бедную старуху, когда ни автор, ни сама Марья Андревна на нее не сердятся.

Под пару к этому глуповато-доброму существу старик Платон Маркович Добротворский — лице вполне живое и типическое, к которому опять автор отнесся необыкновенно правильно и человечно. Это ничего — что он поцелует в рукав Максима Дорофеича Беневоленского; это ничего, что он добродушно заметит, говоря о лошадке Максима Дорофеича: «Ах проказник вы, проказник, Максим Дорофеич! Да ведь, чай, не купленная»,— абсолютных понятий о честности вы от него и не требуйте,— но ведь он трогательно привязан к семье своего благодетеля, он бегает по всем присутственным местам, отыскивая жениха Маше,— он скажет ей от души по своему разумению доброе слово («Свистуны ведь они, матушка, никакой основательности нет. Не верьте вы им. Нынче любят, а завтра разлюбят»). Он прежде всего заботится о тишине и мире,— но между тем, когда дело идет об участи Маши, которая устроилась, по его мнению, благополучно, он даже Беневоленскому, к которому относится с уважением и с некоторою лестию, скажет основательно, боясь за старые его шашни: «Что ж вы, отец мой, у меня с Марьей-то Андревной делаете? Вы этак у меня ее уморите, сердечную... А уж вы, батюшко, эти глупости-то оставьте». Добрый, добрый старик — хоть и недалеко он видит. Он совершенно под пару Анне Петровне: и прав был автор, что к ним обоим отнесся так человечно.

Иное отношение к матери Хорькова, тоже мастерски задуманному и мастерски выполненному лицу. Тут уже автор, видимо, относится со смехом к претензиям полуобразованности — читателю больно за бедного Хорькова в сцене его объяснения с Марьей Андревной, где Хорькова его, так сказать, подучивает: еще яснее обозначается для вас эта женщина в третьем акте, когда она с таким явным злорадством приходит к матери Марьи Андревны, чтобы вылить на бедную девушку лужу сплетен. Вам очевидно, что она вломалась в амбицию — и что если такая женщина вломается в амбицию, так тут только держись. Вам ясно, каково должно было быть ее влияние на натуру сына и какие следы на его душе должно было оставить это влияние.

Сам Хорьков — опять скорее положение, чем лице, точно так же, как и Марья Андревна, положение, слишком великодушно брошенное автором в драму, когда оно само могло послужить предметом драмы, но положение, которого наиболее яркие стороны набросаны кистью мастера. Как ни неудовлетворительно впечатление, получаемое от малоразвитых его отношений к матери и к Марье Андревне,— но все-таки эта «любовь из-за угла» — удел натур слишком сосредоточенных и сначала запуганных, потом попорченных средою жизни,— трагическая безвыходность его положения, постоянное недовольство собою и страшное разрешение невыносимого душевного состояния запоем, показывают, как широка была задача поэта в создании его положения. Повторяем опять, это положение брошено только слишком великодушно, вероятно, от избытка сил таланта. В сценическом выполнении «Бедной невесты» при искусной и теплой игре актера, который возьмет на себя роль Хорькова,— положение может уясниться, досказаться и произведет эффект поразительный. Заметим, между прочим, что один из критиков «Бедной невесты» поставил Хорькову в вину предложение Милашину *перехваченных* писем *счастливого своего соперника*[57]. «Зачем колоть Хорькову глаза счастливым соперником,— возразил на это в свое время один из нас — рецензентов «Москвитянина»,— когда он не оказал к нему ни ревности, ни зависти, когда он сразу оставил все свои надежды и, забывши о себе, заботился только о судьбе Марьи Андревны? Ведь он не о себе хлопотал, из комедии это ясно; за что же критик наводит сомнение на его честность? Что это за условный взгляд на поведение? Девушка гибнет, опутанная сетями подлого человека, и ей нельзя подать помощи! Неужели же Хорькову, который знает цену Меричу, в подобном случае оглядываться с сомнением на свой поступок? Ему и в голову не могло прийти, что он делает дурно; он слишком сильно любил Марью Андревну и слишком мало любил себя»[58].

Что касается до лица Беневоленского, то созданное совершенно цельно и притом зараз, всей натурой вылитое, оно не требует разъяснения отношения к себе автора. Тут нельзя даже указать на какие-либо особенные черты — все тут типично, от желания приобресть образованную жену и вместе приобрести органчик для обу-

чения канареек до приобретения хорошей вещички от нечаянно *набежавшего* хорошего человека и до рассказа о представлении «Роберта»[59], в которое, *загулявши*, не попал Максим Дорофеич; от возражения на желание Анны Петровны, чтобы мужчина был непьющий: «Конечно, а знаете ли, сударыня, я вам осмелюсь сказать, что в мужчине даже и это ничего. Как ты думаешь, Платон Маркович, об этом?» — до зарока не пить, данного перед свадьбой, причем читатель остается убежден, что такой зарок дан только до после-свадьбы, а всего скорее только до первой верной оказии. Особенно же хорош и просится в картину Максим Дорофеич, когда самодовольно дерет себя за хохол, одетый женихом и стоя перед зеркалом. А между тем личность Беневоленского была бы все-таки не полна без *Дуни*. Несмотря на всю краткость двух сцен, в которых она является,— к ее личности нельзя прибавить ни одной черты, вся жизнь ее перед вами как на ладони... Напоминать черты Дуни — значит, выписывать все ее слова, всю сцену ее с Беневоленским, а равно и первую сцену с Пашею или по данным, заключающимся в этих сценах, писать историю этой женщины... Есть слова у Дуни, в высшей степени патетические: «А все-таки, Паша... ты-то возьми, лет пять жили... ведь жалко... Конечно, не много я от него доброго видела... больше слез, одного сраму что перенесла. Так, ни за что прошла молодость, и помянуть нечем». Или ее обращение к Беневоленскому: «Смотри ж, живи хорошенько... Эта ведь тебе навек, не то что я... Ну прощай, не поминай лихом,— добром нечем. Что это я, как дура, расплакалась, в самом деле? О! махнем рукой, Паша, завьем горе веревочкой». Всякий, кто и не знает этого типа женщин, почувствует невольно, что это все так именно должно сказаться,— равно как и «адье, мусье», брошенное на прощанье в порыве какой-то размашистой удали завитого веревочкой горя, равно как и то, что Дуня, издеваясь, пугает Беневоленского прежде: «А хочешь, сейчас дебош сделаю»; все, все так, от ясных намеков на ее жизнь, когда Беневоленский приезжал к ней «пьяный да олаберный — так как обеснующий какой», до ее иронического тона при встрече с ним и своего рода благородства в словах: «Ты смотри, не загуби чужого веку даром. Грех тебе будет. Остепенись да живи хорошенько...»

В заключение скажем несколько слов о Мериче и Милашине... Что к Меричу, а равно и к Милашину отнесся автор в высшей степени правильно, это ясно из того даже, что критика известной школы до сих пор сердится на него за эти лица[60]. Что, с другой стороны, Мерич и Милашин — превосходны только как задачи, что они не вызрели достаточно в душе художника, это также ясно. Но общий психологический процесс таких натур, как натура Мерича и Милашина, представлен до того осязательно, что вы, принимая участие в судьбе Марьи Андревны, негодуете на того и другого и презираете их. Может быть, только двух, трех штрихов резца недоставало для довершения этих фигур. В отношениях того и другого к Марье Андревне слишком явно, что они существуют только ради ее в комедии, что автор увлекся преимущественно драматизмом положения и сосредоточил все на нем, оставивши многое недосказанным.

Но и того, что выполнено в «Бедной невесте», достаточно, чтобы она была замечательным произведением во всякой литературе, а задачи ее так широки, благородны и новы, что, без сомнения, поставляют автора во главе современного литературного движения.

V

Рассмотревши отдельно «Бедную невесту» как произведение, выходящее из ряда обыкновенных, даже хороших литературных явлений, мы взглянем теперь на другие явления, более или менее проникнутые живым началом. В обозрение наше войдут весьма немногие литературные произведения и, таким образом, не войдут продукты беллетристики.

На первом месте и даже отдельно в ряду писателей, которых произведения проникнуты живым началом, без сомнения, поставим мы в настоящую минуту автора «Тюфяка», «Брака по страсти» и «Ипохондрика», г. Писемского, писателя с самым ярким, самобытным и крепким дарованием, которому недостает только глубины и идеальности миросозерцания, чтобы иметь на литературу самое сильное влияние. Замечательно странно то, что с каждым новым произведением, после «Брака по страсти», миросозерцание автора постоянно, так ска-

зать, понижается, между тем как все непосредственные данные таланта остаются те же самые. В «Ипохондрике», несмотря на всю комическую силу и соль этой комедии, миросозерцание явно отсутствует: в «Богатом женихе», самом слабом и, по-видимому, наскоро писанном романе г. Писемского, оно является чем-то колеблющимся, нерешительным, бесцветным; в «Батманове», несмотря на все прекрасно отделанные частности этой повести, миросозерцание понизилось совершенно до безразличия температуры с изображаемою автором действительностью: тут уже нет как будто и отголоска тех строгих, прекрасных задач, которые с такою энергиею обозначались в «Тюфяке», самом сильном из произведений г. Писемского, и в «Браке по страсти», самом художественном из них; во всем последующем виден один только непосредственный талант, как будто совершенно обнаженный, лишенный всякого вооружения. От неясности ли идеала в душе писателя, от особого ли свойства излишней гибкости в таланте, гибкости, приводящей миросозерцание в уровень со всякою действительностью, зависит это или преимущественно от того, что г. Писемский недостаточно выносил в душе свои последние произведения, но от них решительно ни тепло ни холодно: любуешься мастерским приемом автора в схватывании разных сторон действительности, непосредственностью изображения и часто поразительною простотою, любуешься, одним словом, творческими данными, но под влияние самого творчества никак не попадешь; то, что мы сказали о нем в статьях о литературе за 1851 год, мы готовы повторить и теперь: ибо г. Писемский не сделал ни одного шага к выходу из своего несколько несвободного, зависимого отношения к действительности. Выйти из такого отношения г. Писемский мог, как нам кажется, только одним путем, развивая те серьезные и новые, хотя несколько отрицательные задачи, которые лежали в «Тюфяке» и в «Браке по страсти». Для пояснения этих задач мы повторим здесь то, что сказано одним из нас по поводу общего смысла «Брака по страсти», смысла, дурно понятого или даже совсем не понятого устаревшею критикою, не знающею иного отношения, кроме тупой вражды, к новым талантам, идущим не по той дороге, по которой шли прежние, ей знакомые[61]. Автор «Брака по страсти», говорит наш

рецензент, «не удовольствовался тем, что образно и в действии выразил свою мысль, он намекает на эту мысль даже в эпиграфе, избранном им для своей повести. *«Мелкие натуры,*— сказано там,— *только претендуют на любовь и неудачно драпируются плащом Ромео».* А между тем кто же, в наше время в особенности, не претендует на любовь, кто не полагает себя способным к истинной и глубокой страсти, кто, наконец, не готов признать в себе и других за любовь чуть-чуть очеловеченную наклонность или причуду своего распаленного воображения. Если много зла в жизни происходит от отсутствия любви в брачных отношениях, то едва ли не столько же порождается и безрассудною любовью, минутною прихотью сердца, наконец, страстью, родившеюся в голове, если все подобные движения души не остановятся вовремя, не разовьются в прочные отношения с женщиной. Если гнусны и противучеловечны союзы, основанные на корысти, тщеславии и других нелепых побуждениях, то, с другой стороны, смешны до крайности и те пародии на любовь, которые только обставлены внешним прибором истинной любви, в самом же деле имеют с нею только одну общую черту, ослепление. И именно смешны они по преимуществу, потому что редко разыгрываются в драму, но по большей части если и порождают страдания, то страдания мелкие, мало внушающие участия и до конца носящие в себе элемент комического, неразумного...»[62]

Разоблачать фальшь, прикрывающую себя эффектом, разоблачать побуждения, которые по виду только благородны, разоблачать претензии на страсти и с строгою последовательностью преследовать животненное, прикрывающееся возвышенными стремлениями, мелкое, драпирующееся грандиозным плащом, показать, одним словом, и фальшивую сторону тех страстей, которые так долго в нашей литературе показывались только с блестящей их стороны, вот какова была задача таланта г. Писемского, поскольку она высказалась в «Тюфяке» и в «Браке по страсти». «Тюфяк» — самое прямое и художественное противодействие болезненному бреду писателей натуральной школы; герой романа, то есть сам Тюфяк, с его любовью из-за угла, с его неясными и не уясненными ему самому благородными побуждениями пополам с самыми грубыми наклонностями, с са-

мым диким эгоизмом, этот герой, несмотря на то что вам его глубоко, болезненно жаль, тем не менее — Немезида всех этих героев замкнутых углов с их не понятыми никем и им самим не понятными стремлениями, проводящих «белые ночи»[63] в бреду о каких-то идеальных существах, к которым не смеют подойти в действительности, или страдающих в действительности от этих же самых идеальных существ; только г. Писемский, может быть и даже вероятно с душевною болью, отнесся к этому герою как следует, комически. С другой стороны, «Брак по страсти» — столько же прямое и еще более художественное противодействие миросозерцанию другой школы, фальшивой образованности. Прибегаем опять к пояснению смысла этого произведения, сделанному нашим критиком. «Нельзя не благодарить г. Писемского,— говорит он,— за то, что он тронул вопрос любви с такой оригинальной стороны, нельзя не видеть, что мысль, лежащая в основе его повести, вынесена им не из теоретического понимания, но из многосторонних наблюдений над жизнию, что, одним словом, сама жизнь натолкнула его на эту мысль. Голосов в пользу любви раздавалось много в нашей, как и во всякой другой, литературе; любовь угнетенная являлась во всевозможных видах; было также много протестов противу многоразличных условий, стесняющих любовь. Во множестве произведений, порожденных этими, в сущности, благородными и возвышенными побуждениями, попадались, конечно, и такие, которые брали вопрос с настоящей стороны, стояли за безусловно правое дело; но были и произведения (даже большею частию, прибавим мы к словам нашего критика), которые только запутывали и затемняли дело, порождая ложные мысли об одной из самых благороднейших страстей человека. В этом последнем случае они, без сомнения, приносили более вреда, чем пользы. Самая дурная сторона их была совершенная разрозненность с действительною жизнию, искажение действительности по произволу для проведения нескольких, иногда даже не приметных самим авторам, мыслей. Если они действовали на публику, то как-то странно, возбуждая в ней решительно неудовлетворимые и неприложимые стремления, разжигая мысль причудливыми и соблазнительными формами любви, выдумываемой автором в его праздных мечтаниях»[64].

Такого-то рода представление страстей и отношений покарал г. Писемский в своей повести. Насколько такая задача его таланта исторически необходима в нашей литературе, видно из самого беглого взгляда, кинутого на ее недавнее, предшествовавшее состояние. На одну повесть, вроде «Без рассвета»[65], где с правдивой и притом драматической стороны взяты совершенно законные требования и совершенно незаконное им противодействие, найдется куча вялых и безобразных по духу и по форме произведений, обязанных своим бытием напряжению эгоизма, желанию драпироваться плащом Ромео. Не мудрено, что критика этой школы так сильно подняла свой голос против беспощадной повести г. Писемского, ибо, как говорит опять наш критик, «ничего выдуманного, то есть фальшивого, нет в этой повести. Перед вами — происшествие из действительной жизни, каких вам, может быть, не раз случалось быть свидетелем, происшествие, до такой степени правдивое, что кажется, будто оно списано с какого-нибудь действительно случившегося события. В самом деле, все эти лица, выходящие в повести, эти отношения между ними, вся обстановка — вы их видали не раз. Только ясность, с которой озарен внутренний смысл всего события и раскрыты внутренние пружины, двигающие лицами, показывает вам, что вы имеете дело с свободным продуктом таланта, правда, твердо опершегося на действительность и все формы своего произведения взявшего из нее»[66].

Так обозначалась в двух первых и лучших произведениях г. Писемского его литературно-историческая задача. В задаче этой, как чисто отрицательной, заключалась и своя опасная для таланта сторона, особенно когда в этом таланте гораздо больше непосредственных данных, чем глубокого содержания, как в таланте г. Писемского. Разоблачение всего аффектированного в страстях человеческих, всего фальшивого в явлениях действительности — такой подвиг, который для вполне достойного служения себе требует со стороны служащего ему такого постоянно высшего отношения к действительности и к самому себе, в каком держался покойный Гоголь, или отношения более спокойного, более ровного, но тем не менее идеального, в каком находятся многие истинные по натуре художники, между прочим, Островский, одним словом,— поверки идеалом, безусловным ли

и высшим или разумно-историческим, сложенным из коренных народных начал действительности, вместе с тем общечеловеческим, поколику все народности суть различные оттенки и цвета, принимаемые человеческим духом. Не покушаясь измерять талант г. Писемского масштабом гения Гоголя, мы скажем только что у него нет, как есть, например, у Островского, прочного, определенного и вместе идеального миросозерцания, которое служило бы ему точкою опоры при разоблачении всего фальшивого в благородных, по-видимому, стремлениях, что вследствие этого отрицательное начало легко может ввести его в безразличное равнодушие. Лучший пример такого опасного положения представляет его «М-г Батманов», повесть, бесспорно, блистательная по многим частным подробностям, но тем не менее представляющая собою самые неясные отношения автора к его концепции; повесть, задуманная явно с отрицательною мыслию, но в которой мысль выразилась неполно, неясно, как-то даже странно, вследствие совершенного отсутствия какой-либо идеальной основы, какого-либо миросозерцания, кроме взятого из той же самой случайной действительности, окружающей этого господина, накинувшего себе на плечи плащ Чайльд-Гарольда. Не говорим уже о «Богатом женихе», произведении, в котором хороши только некоторые комические стороны, да и те представляют собою низший род комизма и в котором повсюду, где автор хотел схватиться за идеальную основу (как, например, в лице Веры, героини романа), оказывается какая-то слабость и несостоятельность.

Единственное, о чем критика может говорить из произведений г. Писемского, явившихся в 1852 году, это — «Ипохондрик», комедия, которую мы, конечно, не поставим в одну категорию с «Бедной невестой», но в которой является талант блестящий, могущественный, обладающий в высокой степени тем, что называется *Vis comica* * [67]. Нечего устранять от комедии г. Писемского весьма неосновательный упрек в заимствовании им тех или других лиц у Гоголя и у английских романистов, упрек, сделанный, к сожалению, тем же самым даровитым и умным, хотя страшно парадоксальным критиком, который отнесся так правильно к новой комедии Остров-

---

* сила комизма *(лат.).— Ред.*

ского[68]. Всякий мало-мальски знакомый с техникой художества поймет, что талантливому писателю, каков г. Писемский, нет ни малейшей нужды складывать лица из черт, им вычитанных, при большом запасе собственных психологических наблюдений: только люди, у которых запас таковых наблюдений весьма скуден, приступают к личностям с заготовленными заранее, весьма узкими предположениями, почерпнутыми из весьма ограниченных количеством и ничтожных по смыслу наблюдений над их знакомыми. Весьма естественно, что, кроме черт своих знакомых, они ничего не видят в личностях, что над типами они не задумываются, а с плеча относят их к категориям, и весьма также естественно, что из такого созерцания могут выходить только несообразности. Нет! лица Гоголя и лица Диккенса — сами по себе, а лица г. Писемского — тоже сами по себе. Дело не в том: в комедии, кипящей повсюду жизнию, в комедии, читая которую вы предаетесь неудержимому смеху, которой частности достойны лучших комиков, нет основы не только идеальной, но даже просто психологической, а существует основа, так сказать, медицинская, как будто внешне, искусственно придуманная для того, чтобы кругом ее толпился мир самых живых лиц, самых комических подробностей; прибавьте к этому еще недостаток: некоторую не скажем карикатурность, но резкость в изображении характеров, и вот что строгая эстетическая критика может заметить в комедии, все, что не было бы даже недостатком, если бы комизм со времен Мольера не шагнул на высшую степень в лице Гоголя, не стал самым глубоким и многозначительным словом эпохи. Разбирать «Ипохондрика» мы не станем, пусть сами за себя говорят в нем и Ваничка, и Михайло Иванов,— «Огневой человек», «Медвежий учитель»,— и Прохор Прохорыч, и Соломонида Платоновна, и Настасья Кирилловна, и Никита, который «все чувствует». Все они получили уже право гражданства в литературе, целиком перейдя в нее из жизни,— всех их вы узнали бы, встретясь с ними *.

---

* Полное собрание сочинений Писемского выйдет в феврале в трех томах, и иногородные могут относиться в контору «Москвитянина», не прилагая ничего за пересылку, цена за три тома в 12-ю д<олю> три р. с<еребром>.

VI

Весьма немногих явлений литературы коснемся мы после Островского и после г. Писемского, и эти немногие явления обозначим с возможною краткостию: некоторые из них более свидетельствуют о будущем таланта их авторов, другие, при многих прекрасных сторонах, представляют многие слабые, третьи достойны упоминания только по благородству задач.

И, во-первых, мы остановим внимание наших читателей на молодом и еще недавно только выступившем на литературную арену авторе, которого талант обещает в будущем очень много; мы говорим о г. Потехине, которого «Забавы и удовольствия в городке», напечатанные в «Современнике», приветствовали мы с живейшим удовольствием[69],— которого отрывок из романа мы напечатали в двадцать втором номере «Москвитянина» и которого большую повесть представим в этом году[70]. Талант г. Потехина возбудил уже в нас большую симпатию и тогда, когда мы прочли «Забавы и удовольствия в городке», — нам было очень приятно заметить в этой статейке совершенное отсутствие претензий и насмешливого тона, с которым обыкновенно смотрят наши современные писатели на русский провинциальный быт. Автор рассказа высказывает теплое сочувствие этому быту, смотрит без иронии на его увеселения, сам желает от души ему веселиться и приглашает читателей разделить с ним это желание. Рассказ его дышит веселостью и отличается отсутствием злых выходок; изредка только автор позволяет себе насмешку над некоторыми дурными чертами провинциального быта: но он смеется только над *истинно дурными* чертами, оставляя в покое мнимо дурные, каковы суть: бедность, русские перчатки, неловко сшитые фраки и вообще все то, над чем так беспощадно глумилась школа фальшивой образованности. Все таковые достоинства можно было заметить и в первой беспритязательной статье г. Потехина, которая, кроме всего этого, понравилась нам и беспритязательностью самой своей формы: гораздо большее явилось уже в его отрывке из романа, — явилась способность создания лиц, уменье вести ловко и живо рассказ, объективность в языке и в изображениях, но особенно сильно выступает особенность

таланта г. Потехина в его рассказах из крестьянского быта. Не говорим о надеждах, которые мы возлагаем на талант г. Потехина, не говорим также о недостатках, свойственных всякому, еще не установившемуся таланту. Дело в том, что в лице г. Потехина литература приобретает нового талантливого, честного и плодовитого деятеля[71].

К этим же писателям — присоединим мы и г. Кокорева, давно уже известного своими очерками, а в прошедшем году явившегося с довольно большою повестью «Саввушка». В «Саввушке» есть места, которые можно смело назвать художественными: таковы — рассказ о жизни Саввушки у немца-портного, сцена в полпивной, сцены Саввушки с разными лицами, у которых он просит помощи для спасения своей названой дочки, — и не будь повесть испорчена некоторой сентиментальностью, сохрани в ней автор более ровности тона и колорита, не дай в ней места некоторым утрированным положениям — она принадлежала бы к числу замечательнейших явлений литературы 1852 года. Укажем также на превосходный физиологический очерк того же автора «Кухарка», помещенный в «Ведомостях московской городской полиции», и пожалеем о недостатке литературного вкуса в молодом писателе с такими сильными непосредственными данными, с такой меткой наблюдательностью и с таким правильным взглядом на действительность[72].

Кроме этих исчисленных нами надежд, есть еще дарование, ярко обозначившееся в литературе 1852 года,—г. Крестовский: три повести г. Крестовского, напечатанные в «Отечественных записках»[73], представляют собою нечто целое, связанное одною мыслию, чрезвычайно благородною и внушающею полную симпатию. В отношении к г. Крестовскому мы должны повторить в общих чертах отзыв, сделанный о нем одним из критиков «Москвитянина», отзыв, совершенно нами разделяемый: «Читая повести г. Крестовского, постоянно чувствуешь невольную симпатию к личности автора; по всему видно, что это человек, у которого есть дорогие убеждения, который привык всматриваться в жизнь и

душу глубже, нежели это делается, которого, может быть, много интересовал вопрос об истинных отношениях между людьми, одним словом, что это человек мыслящий, чувствующий и даровитый»[74]. Критик наш заметил, кроме того, что идея повести высказана довольно темно, что развитие целого несколько вяло и медленно.

Не знаем, тому же ли самому Крестовскому принадлежат сцены «Утренний визит», напечатанные в «Пантеоне»[75] и носящие на себе признаки замечательного таланта; если тому же самому, то это показывает, что дарование г. Крестовского довольно разнообразно; если другому, то, значит, есть надежда на двух даровитых писателей того же имени.

Наконец, мы должны еще упомянуть об авторе «Ульяны Терентьевны» и «Истории моего приятеля»[76], помещенных в «Современнике» и отличающихся благородством направления, хотя, вместе с этим, представляющих собою не рассказы, не повести, а какие-то психологические этюды, замечательные по обилию наблюдений автора над впечатлениями детства и вообще над миром собственной души. Художественного значения эти повести не имеют никакого.

Вот все, что представила нового литература 1852 года. О г. Григоровиче и г. Тургеневе как писателях даровитых, но приступавших к изображению быта с заданною себе наперед темою, мы уже упомянули. О «Проселочных дорогах» г. Григоровича, романе, хотя и писанном, по всей видимости, наскоро, но принадлежащем к тому роду, в котором талантливый автор является гораздо более свободным художником, чем в изображениях крестьянского быта, мы говорили подробно в свое время[77]. Г-н Тургенев напечатал в 1852 году в первом номере «Современника» рассказ «Три сестры»[78], исполненный одних только претензий и далеко не похожий на другие его рассказы. Заметим еще «Мемуары» г. Вердеревского[79], сцены, прекрасною мыслию, лежащею в их основании, и психологическим анализом выдвигающиеся из рода обыкновенных драматических пословиц, которых общие признаки мы обозначили; и вот все, что стоит сколько-нибудь отметки в обозрении изящной словесности за весь год. Беллетристика не вошла в этот обзор, потому что даже хо-

рошую беллетристику мы, как несколько раз уже высказывали, считаем только позволительною роскошью и не разделяем никак мнения критики бывалых (весьма недавних) времен, которая плакалась на то, что у нас есть художники и нет беллетристов;[80] мы, напротив, готовы плакаться, что развелось теперь у нас слишком много и дурных и сносных беллетристов, то есть поставщиков материала для праздного чтения.

VII

Теперь, для представления полного, хотя и сжатого, отчета о состоянии нашей изящной словесности и о ее, так сказать, наличных капиталах, осталось нам сказать несколько слов о движении нашей лирической поэзии.

Была пора, и была еще весьма недавно, когда в журналах наших постоянно слышались одни и те же возгласы: «Лирическая поэзия умерла! стих в наше время — анахронизм» — и т. д., когда критика с какой-то ядовитой злобою вооружалась на стихи и на стихотворцев[81]. В настоящую минуту, когда горизонт литературных понятий вполне расчищается, смешно даже и спорить против такой критики, смешно доказывать ей весьма простую истину, что лиризм вечен — как вечно искусство, как вечен дух человеческий. Даже и с точки зрения исторической критики (а на нее, бедную, бог знает каких нелепостей не взваливали!) нельзя говорить об упадке и отсутствии лиризма в литературе, в которой немало замечательных лирических поэтов, как давно уже, так и недавно вступивших на поприще; в литературе, богатой силами до избытка,— имеющей дело с новыми, постоянно раскрывающимися задачами; смешно и нелепо, повторяем мы, говорить это там, где есть еще Хомяков, Майков, Огарев, где с недавнего времени действуют Фет, Щербина, Мей, лирики с своими особенными, самобытными сторонами, нужными для искусства и души человеческой, где есть такие переводчики поэтических произведений, как Берг, Мин, — где и остальные лирики, каковы: г. Полонский, г-жа Жадовская и другие, не имеющие в таланте своем каких-либо особых художественных задач, дарили подчас литера-



Дом Григорьевых на Малой Полянке в Москве (снесен в 1962 г.).
Фотография 1915 года.

туру задушевными, производящими впечатление песнями и где, наконец, даже г. Некрасов, несмотря на всю антипоэтичность своего миросозерцания, обмолвился не один раз энергическим стихотворением [82].

Что у лирического поэта, точно так же, как у всякого другого художника, должно быть свое миросозерцание и свой цвет лиризма, что высотою строя миросозерцания и большею или меньшею яркостью цвета лиризма определяется значение лирического поэта в литературе,— не подлежит никакому сомнению, равно как не подлежит сомнению и то, что в лирическом поэте в высокой степени важны художественная форма вообще, отделка и звучность стиха, определенность и образность выражения,— всего же важнее в лирическом поэте — искренность того чувства, с которым он лирически относится к мирозданию и человеку,— будет ли это чувство спокойное или негодующее, грустное или веселое — все равно. Степенью большей или меньшей искренности поэта обусловлена степень большей или меньшей нашей симпатии к нему; искренним же в поэте может быть как в человеке только такое чувство, которое нужно и важно для души человеческой. Если есть малейшая фальшь в чувстве, одушевляющем поэта, то или чувство это пройдет, как заблуждение, или, если оно обусловлено, как у Байрона, например, неблагоприятными обстоятельствами действительности, перейдет в могущественное отрицание, или, наконец, если поэт будет постоянно напрягать себя на строй этого чувства без глубоких, внутренних к тому побуждений, а единственно из желания продолжать в том же строе, в каком начал, — вдохновение под конец оставит его, истощенного бесплодными усилиями, —

и жрец отпрянет,
Дрожащий страхом и стыдом [83].

Всякий истинный поэт выходит непременно из фальшивого или заимствованного строя в строй, соответственный его натуре и миросозерцанию. Так, победоноснее всех вышел из всякого фальшивого строя наш великий Пушкин, которого последние стихотворения представляют недостижимый идеал красоты, чистоты, ясности миросозерцания — и того полного любви спо-

койствия, которое дается только великим, избранным натурам.

С этой точки зрения, то есть со стороны строя миросозерцания, особенности цвета лиризма и искренности чувства, одушевляющего лирическую способность, не забывая, разумеется, степени внешней отделки, проследим мы наличные капиталы нашей лирической поэзии — и потому не боимся встретиться с одним из членов нашего журнала, еще недавно изложившим свой взгляд на дело с своей точки зрения в семнадцатом номере «Москвитянина», в статье «Наблюдения *Эраста Благонравова* над русской литературой и журналистикой». Так, например, о Хомякове мы считаем даже за излишнее и говорить, разделяя в полной мере глубокое уважение и сочувствие Эраста Благонравова к этому лирику[84], — и, не имея ничего прибавить от себя, кроме того, что держаться в таком постоянно высоком строе лиризма, и притом держаться, очевидно, искренне, можно только с могучими душевными задатками и с такими же задатками лирического таланта. Также согласны мы с Эрастом Благонравовым в общих чертах взгляда его на Огарева, Майкова, хотя считаем обязанностью прибавить несколько слов с своей стороны об этих лириках.

Итак, во-первых,— *Огарев,* поэт действительно по преимуществу, в самом прямом смысле слова, с тою искренностью чувства, с тою глубиною мотивов, которые сообщаются всякому читающему его, поэт сердечной тоски, не той тоски à la Гейне, которая у некоторых звучит чем-то неприятно-фальшивым и приторно-принужденным, — не той тоски à la Лермонтов, которая так страшна у Лермонтова и так жалка у его подражателей, тоски, раздувающей собственные страдания, надменно выставляющей гной душевных ран —

на диво черни простодушной[85],—

тоски, которая подобна, по слову Баратынского,

Женщине бесстыдной
С чужим ребенком на руках...[86] —

нет! не такой тоски поэт Огарев: его тоска — тоска сердца, бесконечно нежного, бесконечно способного любить и верить — и разбитого противоречиями действи-

тельности, сердца, которое даже не порешило дела так, что оно одно — право, а действительность во всем виновата. Вот в чем заключается неотразимое обаяние, постоянная сила этих как будто случайно брошенных в мир поэтом песен, часто даже с замечательным пренебрежением к форме, к стиху, к ясности выражения,— вот что делает их самыми искренними песнями эпохи... Вы сами тысячу раз повторите за поэтом:

Опять любви безумной сердце просит,
Любви горячей, вечной и святой... [87] —

в вас самих, поколику вы дитя своего века, возникает постоянно мучительная жажда в виде неразрешимого или мучительной же, неудовлетворимой жаждой разрешающегося вопроса:

Чего хочу, чего? О! так желаний много,
Так к выходу их силе нужен путь,
Что, кажется порой, их внутренней тревогой
Сожжется мозг и разорвется грудь.
Чего хочу? *Всего, со всею полнотою...* [88] —

в нем обретаете вы голос, слово, песню для этого вопроса; он — ваш поэт, ваш душевный поэт... Он, постоянно он, — вспомнится вам во всякую скорбную минуту жизни, он пойдет с вами рука об руку в ваше прошедшее, в старый дом, где вы жили когда-то, он будет плакать с вами, будет ждать —

Знакомых мертвецов
Не встанут ли вдруг кости,
С портретных рам, из тьмы углов
Не явятся ли в гости?.. [89] —

он же откликнется вам весенней порой, когда ваше сердце болезненно тревожит воспоминание,— когда впечатлительней вы на все, даже на мечты, которым никогда не осуществиться:

Я птичку каждый год
Встречаю, спрашиваю, где летала?
Кто любовался ей? какой народ?
Не в той ли стороне прекрасной побывала,
Где небо ярко, вечная весна,
Где море блещет, искрясь и синея;
Где лавров гордых тянется аллея,
Далекая, волшебная страна!
И жду я праздника... На ветке гибкой

Лист задрожит, и будет шумен лес,
Запахнет ландыш у корней древес,
И будет утро с светлою улыбкой
Вставать прохладно, будет жарок день,
И ясен вечер, и ночная тень
Когда наляжет — будет месяц томный
Гулять спокойно по лазури темной,
Над озером прозрачный пар взойдет
И соловей до утра пропоет... [90]

Понятно, что вы без внутреннего волнения, без слез невольных не можете читать этих безыскусственных и между тем пленительных стихов,— понятно, потому что вслед за ними, вам как поэту

Наполнит душу сладкое томленье
И встанут вновь забытые виденья...[91]

Поэт ваш повсюду с вами — на дороге, где вы встретили призрак, как будто вставший из туманной дали, призрак, увидавши который вы станете тревожно повторять свою жизнь — сквозь тьму глядя на лик едва заметный...

И снова был я молод, и приветно
Кругом с улыбкой божий мир взирал,
И я любил так полно и глубоко... [92]

Он же пояснит вам, разоблачит перед вами в тяжкую минуту состояние вашей души:

Пришла пора, прошли желанья,
И в сердце стало холодно,
И на одно воспоминанье
Трепещет горестно оно... [93]

Он даст вам пояснение того,

...что как-то чудно
Живет в сердечной глубине [94],—

и в чем трудно, невозможно высказаться,— найдет в себе для вас слово для иных минут, в которые «растаять бы можно», в которые «легко умереть» [95]. Он последует за вами и на шумную оргию — но на самой оргии разразится стоном разбитого сердца, отнесется нежно и человечно к женщине:

Вино кипит, и жжет меня лобзанье...
Ты хороша... О! слишком хороша!

Зачем в груди проснулося страданье
И будто вздрогнула моя душа?
Зачем ты хороша? Забытое мной чувство,
Красавица, зачем волнуешь вновь?
Твоих томящих ласк томящее искусство
Ужель во мне встревожило любовь?..
Любовь, любовь!.. о нет, я только сожаленье,
Погибший ангел, чувствую к тебе... [96]

Он, наконец, расскажет вам в простых словах простую историю сердца:

Она никогда его не любила,
А он ее втайне любил...

Он простыми же словами передаст самую простую, но самую обычную и тем не менее раздирающую сердце драму:

Я ему сказала:
Воротися, милый;
Дни прошли и годы,
Я не изменилась...
Все люблю, как прежде,
Так, как ты желаешь...
. . . .
. . . .
. . . .
Я его держала
За руки, за платье,
Целовала руки,
Ноги целовала,
Плакала от муки...
. . . .
. . . .
Но прошел он мимо,
Не сказав ни слова [97].

Что особенно дорого в стихотворениях Огарева, так это именно искренность всех мотивов и совершенно соответствующая этой искренности простота выражения, хотя иногда нельзя не заметить, что пренебрежение к форме простирается у нашего поэта до крайности; одно из превосходных стихотворений, например:

Я помню робкое желанье,
Тоску, сжигающую кровь,
Я помню ласки и признанье,
Я помню слезы и любовь,—

испорчено в третьей строфе грамматической ошибкою:

Просило сердце впечатлений
И теплых слез просило вновь,
И новых ласк, и вдохновений,
Просило новую любовь[98].

Но подобная небрежность, довольно притом редкая, состоит в непосредственной связи с искренностью и задушевностью мотивов. Отсутствие отделки понятно у поэта, которому дороги преимущественно мотивы.

Заключим наш взгляд на Огарева — желанием, чтобы собраны были им самим или его друзьями его рассеянные по разным периодическим изданиям песни. Это было бы для многих дорогим подарком[99]. От Огарева — всего удобнее перейти к Фету, к таланту которого автор статьи считает обязанностию оговориться в некоторой, может быть, пристрастной симпатии, разделяемой, впрочем, весьма многими, как-то автором замечательной по тонкости эстетического чувства статьи, напечатанной в третьем номере «Современника» за 1850 год[100]. Дарование Фета совершенно самобытное, особенное, до того особенное, что особенность переходит у него в причудливость, подчас в самую странную неясность или в такого рода утонченность, которая кажется изысканностью. В небольшой книжке, изданной поэтом в 1850 году, — подле стихотворений истинно прекрасных встречаете такие, которые просто плохи или даже непонятны, встретите по местам такого рода причудливость мотивов, что не можете верить их искренности, такого рода болезненность, которая как будто сама собою любуется и услаждается. Вот в чем главный недостаток Фета — недостаток, которого нельзя не видать, даже и симпатизируя поэту, но который почти выкупается самобытностью достоинств. В таланте Фета явным образом различаются две стороны: как поэт антологический, он не страждет указанными нами недостатками: в антологических его стихотворениях вы видите и яркость и ясность выражения, — в переводах же од Горация, из которых некоторые назад тому лет восемь были напечатаны в «Москвитянине»[101], — стих его достигает необыкновенной силы, ловкости и чистоты отделки; выражение идет почти рука об руку с Горациевым, и можно смело сказать, что такого перевода Горация нет ни в одной литературе.

Но Фет, кроме того, поэт субъективный, поэт одной из самых болезненных сторон сердца современного человека. Искренни ли мотивы этой болезненности — весьма трудно решить, особенно нам, понимающим даже и неясное во многих его стихотворениях.

О болезненной поэзии, которая еще недавно была у нас в таком ходу, нельзя нам говорить совершенно беспристрастно, но так как она, во всяком случае, — явление историческое, то мы считаем не неуместным поговорить о ней вообще и обозначить ее общие физиологические признаки. Для этого мы должны взять ее в чужеземных, немецких источниках, потому что признаки ее обозначатся там гораздо ярче, и вместе с тем удобнее будет говорить и об особенности болезненной поэзии Фета, бесспорно, самого даровитого из наших русских деятелей на этом поприще и единственного, о котором можно говорить.

«Er liebte sie und sie liebte ihn nicht» (он ее любил, а она его не любила), поставил в виде эпиграфа один немецкий поэт над самым безалаберным произведением [102]. «Kennen Sie das alte Stück, Madame,—обращается он, между прочим, к той, которая его не любила,— es ist ein außerordentliches Stück, aber zu sehr melancholisch» *. Эти слова и этот эпиграф — эпиграф и тема почти всей болезненной поэзии, в которой — всё außerordentliches Stück, aber zu sehr melancholisch — и больше еще, чем melancholisch: все в ней причудливо до каприза, все тревожит, и дразнит, и мучит вас,— но много *нашего,* тесно связанного с жизнию сердца в этой поэзии, и нам еще не дано от нее отрешиться, хотя, конечно, смешно было бы целый век оставаться при ней одной и потерять сочувствие ко всему новому и свежему.

«Дитя мое,— рассказывает эта поэзия,— мы были дети, двое маленьких детей, мы забирались в курятник и прятались в солому.

Кричали мы петухами, и проходил ли кто: кукареку! так все и думали, что это кричат петухи.

Лари на дворе обвешивали мы всяким тряпьем и располагалися в них на житье и обзаводились домом.

Старая кошка соседа часто ходила к нам в гости, мы

---

* Знаете ли вы это старое произведение, мадам... это выдающееся произведение, но слишком меланхолическое *(нем.).— Ред.*

ей, бывало, кланялись чинно, встречали ее комплиментом.

Мы об ее здоровье спрашивали заботливо и приветливо. Так беседовали мы потом со многими старыми кошками...»

Сколько скрытой горечи в этих простодушных до дурачества воспоминаниях, сколько грустного в этом юморе, вечно верном самому себе. Поэт не утерпел, чтобы не зацепить стороною разных старых кошек... Но, подождите немного, — еще больше горечи и злой насмешки прольется на эти воспоминания:

«Часто сиживали мы, бывало, и говорили *разумно,* как старые люди, и сетовали, что в старину, в наше время, все было лучше.

Что любовь, и верность, и вера из мира исчезли совсем, что вздорожал необычайно кофе и деньги стали редки...»

Нечего толковать, кажется, этих ядовитых строк, и понятно заключение песни:

Vorbei sind die Kinderspiele,
Und Alles rollt vorbei,—
Das Geld und die Welt und die Zeiten,
Und Glauben und Lieb' und Treu'... —

то есть: исчезли и детские игры, и все, и деньги, и счастливое время, и вера, и любовь, и верность! [103]

Бедные, бедные дети, которые так рано передразнивали дешевую мудрость больших,— бедные, свыкшиеся друг с другом дети, разрозненные потом судьбою.

Да полно, судьбою ли?.. Одна ли судьба виновата в этой безысходной грусти, оставшейся после первой лучшей и несбывшейся мечты, одна ли судьба и люди разрознили этих рано замечтавших о жизни вдвоем детей, как разрознили Ромео и Юлию, Люцию и Эдгара?..[104] Всмотритесь-ка в них попристальнее... Вот они большие перед вами:

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt' es dem andern gestehn * [105].

Или, если вы хотите, чтобы нагляднее, сильнее, трагичнее выразилось вам отношение,— вспомните то же самое, только пересозданное другим поэтом, стихотворение:

---

* Они любили оба — но никто не хотел в этом признаться другому *(нем.).— Ред.*

Они любили друг друга так долго и нежно
С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной,
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие речи [106].

Почему, как враги, избегали они признанья и встречи, хотя любили друг друга с тоскою глубокой и страстью мятежной, и почему тоска вкралась в их любовь, и почему мятежна была их страсть? Увы, если бы вы спросили их, бедных больных детей века, они и сами не знали бы, что вам ответить...

Sie wußten es selber kaum *.

А славная жизнь была когда-то для них, и много мечтаний пережито вместе:

Mein Lieb', wir saßen beisammen,
Traulich im leichten Kahn.
Die Nacht war still und wir schwammen
Auf weiter Wasserbahn.
Die Geister-Insel, die schöne,
Lag dämm'rig im Morgenglanz;

Dort klangen liebe Töne
Und wogte der Nebelglanz.
Dort klang es lieb und lieber,
Und wogt' es hin und her.
Wir aber schwammen vorüber
Trostlos auf weitem Meer [107],—

то есть: «Дитя мое, мы сидели вместе в легком челноке. Безмолвна была ночь, и мы плыли по широкой водяной зыби.

Остров духов, прекрасный остров, — мерцал под месячным сияньем, там чудные слышались звуки и колыхался чудный свет. Все слаще и слаще звучало, — все больше колебался свет, — мы же плыли все дальше, безутешно по широкому морю».

Но все-таки тоска, тоска безутешная вкралась в их мечты. Все кругом их дышало жизнию, звало к жизни... а они, бедные, рано созревшие дети, безутешно плыли по широкому морю...

И расставанье их было какое-то странное, какое-то мудреное — без слез, без вздохов...

«Когда двое расстаются друг с другом, то дают друг

---

*Едва ли они сами это знали *(нем.)*.— *Ред.*

другу руку и начинают плакать и вздыхать без конца: мы же не плакали, не ахали и не охали... *Слезы и вздохи пришли после»*.

Что же это за странная любовь с такой странной разлукой?.. Что, спрашиваем опять, разлучило их?.. Есть какие-то темные, неясные, но злобные и грустные намеки:

«Чувствовали мы что-то друг к другу, а впрочем, вели себя прекрасно — часто играли мы «в мужа и в жену», однако не щипали друг друга и не дрались. Вместе мы веселились, и забавлялись, и целовались, и миловались (geherzt); наконец, ради ребяческой забавы, стали играть в гулючки в лесу и так ловко умели *друг от друга спрятаться, что даже потом и не нашли друг друга»* [108].

Вот оно, настоящее слово разгадки; всякое другое — ложно; обвиняет, правда, поэт и людей:

Sie haben dir viel erzählet,
Und haben viel geklagt;
Doch was meine Seele gequälet,
Das haben sie nicht gesagt... [109] —

то есть: «Они много тебе рассказывали и много насплетничали, но не сказали они того, что мучит мою душу». Но это, собственно, вздор. Настоящая причина разлуки лежала в них самих, и оттого нигде так не зла ирония, как в изображении этой разлуки, сухая, горькая ирония, несмотря на свое внешнее шутовство.

«Липа цвела, соловей пел, солнце смеялось дружески, весело ты поцеловала меня, и рука твоя обвила меня, и прижала ты меня к колыхавшейся груди.

Стали падать листья, ворона закаркала, — солнце стало глядеть капризно. Морозно, холодно сказали мы друг другу прости, и ты сделала мне преучтивейший книксен» [110].

Ирония поэта не остановилась на одной разлуке: нет! потом этой иронии любо стало отравлять и пересмеивать все воспоминания:

Пригрезился снова мне сон былой:
Июньская ночь, в небе звезды зажглися,
Сидели мы снова под липой густой
И в верности вечной друг другу клялися:
То были клятвы и клятвы вновь,
То слезы, то смех, то лобзание было,
Чтобы лучше я клятвы запомнил, ты в кровь
Мне руку взяла — укусила.

О милочка, с ясной лазурью очей,
О друг мой — и злой и прелестной,
Целоваться, конечно, в порядке вещей,
Кусаться — совсем неуместно [111].

Наступает катастрофа... Как она произошла, мы знаем так же темно, как и то, вследствие чего произошла разлука, повторилась ли тут alte Geschichte *, рассказываемая поэтом, другое ли что вмешалось тут, как бы то ни было, катастрофа разразилась...

Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern drein;
Da tanzt den Hochzeitreigen
Die Herzallerliebste mein... ** [112]

Вслед за катастрофой, разъяснение причин которой мы на время оставляем, — начинаются стоны тоски и горя, — но с первого же раза в этих стонах поражает вас, с одной стороны, отсутствие настоящей, искренней печали; с другой, какое-то, так сказать, самоуслаждение. Эти стоны повторяются беспрестанно, эта мысль сделалась совершенною idée fixe ***, преследующею поэта повсюду,— но проследите эти песни, вы увидите, что поэт сам питает свою тоску, находит удовольствие в том, чтобы беспрестанно растравлять раны, и кончает тем, что смеется над ними. От этого конца, впрочем, опять поворот к началу, то есть к стонам горя и муки.

Прежде всего тоска выражается в болезненном шутовстве:

Die Erde war so lange geizig,
Es kam der Mai, und sie war spendabel;
Und alles jauschzt und alles freut sich,
Ich aber bin nicht zu lachen kapabel **** [113].

Горе тут есть, и горе болезненное, мучительное: но не искренняя форма его выражения. Стыдно как будто человеку вéка плакать: стыдно перед собою и перед другими. Много эгоистического в этом шутовстве; самые

---

* старая история *(нем.)*. — *Ред.*

** Там флейта и скрипки, гремят трубы; там танцует в свадебном хороводе моя разлюбезная *(нем.)*.— *Ред.*

*** навязчивая мысль *(франц.)*.— *Ред.*

**** Земля была долго скупа, пришел май, и она расщедрилась; и все ликует и радуется; но я не способен смеяться *(нем.)*. — *Ред.*

странные формы, в которые облеклась грусть, обусловлены враждою и ненавистью. Сколько можно догадываться, в число причин катастрофы, так страшно разбившей сердце поэта, входили филистерские понятия; kleinstädtisches Wesen * и филистерские воззрения преследует поэт своей ядовитой насмешкою.

«Филистры в воскресных платьях гуляют по лесам и по полям, и радуются, и скачут, как козлы, приветствуют *прекрасную* природу.

Созерцают сияющими очами, как все *романтически* цветет, — внимают длинными ушами они песни воробья» [114].

«Отчего это розы так бледны, о, скажи, любовь моя, скажи, отчего это в зеленой траве так молчаливы синие фиалки? Отчего это так жалобно поет жаворонок в вышине?.. Отчего это бальзамин издает запах трупа? Отчего это солнце смотрит на поле так холодно, капризно? Отчего это земля так сера и пустынна, как могила?

Отчего это сам я так мрачен и болен, — моя милая милочка, скажи? о, скажи, милочка моего сердца, за что ты меня покинула?..» [115]

Это, может быть, самый болезненный изо всех стонов — и кто из нас когда-либо не повторил его? В нем нет даже задней мысли, нет желания выставиться поэффектнее перед другими и перед собою, нет, одним словом, парадной грусти...

Может быть, в такую же минуту безвыходной тоски вылилось и стихотворение, которое разъясняет катастрофу не совсем удовлетворительно для самолюбия пострадавшего от нее.

«Любил юноша девушку, а она выбрала другого. Другой же любит другую и женится на ней.

Девушка с досады выходит за первого встречного — Der Jungling ist übel d'ran» **.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei... *** [116]

---

* провинциальные нравы *(нем.)*.— *Ред.*

** «Юноше поэтому плохо».

*** Это старая история, но она всегда остается новой; и с кем она случается, тому разрывает сердце *(нем.)*.— *Ред.*

Понятно, в какой степени тяжело и оскорбительно для самолюбивого сына века такое разъяснение. Является другое — начинается другая история. Собственную свою тоску поэт приписывает предмету своей страсти и видит, может быть, во сне то, чего и не было:

«Я не ропщу, и пусть разорвется сердце, — навек погибшая любовь, я не ропщу... Как ни сияешь ты в брильянтах, но ни луча не упадет во тьму твоего сердца.

Это знаю я давно. Я видел тебя во сне — и видел ночь в твоем сердце, и видел змею, которая сосет тебе сердце, и видел, любовь моя, как глубоко ты страдаешь» [117].

Представляется вопрос: *почему* приятнее человеку века вообразить любимое существо несчастным и страдающим, нежели счастливым; почему слаще ему терзать себя представлениями этих чаще всего воображаемых несчастий, нежели разумно, как муж, и любовно, как истинный человек, пожелать любимому существу:

Все, даже счастие того, кто избран ей,
Кто милой деве даст название супруги... [118]

Долго должен перегорать и очищаться человеческий эгоизм для того, чтобы дойти до этой светлой мысли... Скорее готов был каждый из нас взывать, как его любимый поэт: «Ja! du bist elend, und ich grolle nicht...»

Страдаешь ты, и молкнет ропот мой,
Любовь моя, нам поровну страдать...
Пока вся жизнь замрет в груди больной,
Любовь моя, нам поровну страдать... [119]

И тешиться этим чужим страданием, и торжествовать внутри себя злобным и демонским торжеством или, если нет этого торжества в действительности, создавать его в воображении... Нам известно, до чего дошел этот больной эгоизм в могущественной натуре, которая еще сильнее страдала язвами века:

Ты не должна любить другого,
    Нет, не должна.
Ты мертвецу святыней слова
    Обручена! [120]

У других нет этого трагического колорита, или, лучше сказать, они не в силах его выдержать по ветрености своей натуры... И другой, конечно, вообразит себя мертвым и с ранами в голове и т. д.; и он, пожалуй, погрозит своей милой:

«Как можешь ты спать покойно, зная, что я еще жив, старый гнев проснется, и свергну я свое иго.

Ты знаешь ли старинную песню, как некогда мертвец в полночный час утащил с собой в гроб свою милую.

Верь мне, чудно прекрасное, чудно милое дитя, — я жив и сильнее всех мертвецов» [121].

Но ведь другой грозится, как Гамлет. И ему, как Гамлету, любо и привольно в фантастическом мире призраков. Это просто — фантастическое настройство души, а не тот недуг de la mélancholie ardente *, который терзает героев Байрона и Лермонтова, более или менее виновных в уголовных преступлениях.

Современному, болезненно настроенному человеку нравится самый процесс страдания: ему любо окружать себя мрачными и горестными представлениями.

Из слез моих много родится
Роскошных и пестрых цветов,
И вздохи мои обратятся
В полуночный хор соловьев... [122]

Он сам очень хорошо это знает и иногда даже до цинизма разоблачает свое неверие в собственное страдание.

Habe auch, in jungen Jahren,
Manches bittre Leid erfahren
Von der Liebe Glut.
Denn das Holz ist gar zu teuer,
Und erlöschen will das Feuer,
Ma foi! und das ist gut... [123]

То есть: «Я тоже в молодые годы испытал много горя от любовного огня, но теперь дрова дороже, и огонь гаснет. Ma foi ** — тем лучше!»

Чем же объяснить все подобные противоречия? Нам

---

* жгучей печали *(франц.)*.— *Ред.*
** право слово; ей-ей *(франц.)*.— *Ред.*

кажется, что ключ к объяснению дан самим поэтом, в одном стихотворении:

Не пора ль из души старый вымести сор,
    Давно прожитого наследия?
Я с тобою, мой друг, как искусный актер,
    Разыгрывал долго комедию.
Романтический стиль отражался во всем,
    (Был романтик в любви и в искусстве я):
Паладинский мой плащ весь блистал серебром —
    Изливал я сладчайшие *чувствия*.
Но мне странно, что вот и теперь, как гожусь
    Уж не в рыцари больше, в медведи — я,—
Все какой-то безумной тоскою томлюсь,
    Словно прежняя длится комедия.
О мой боже, должно быть, и сам я не знал,
    Что был не актер, а страдающий,
И что с смертною язвой в груди представлял
    Я сцену: «Боец умирающий» [124].

И поэт говорит это искренне; за искренность его исповеди, иронически грустной, поручится всякий, кто жил жизнию сердца... И верится опять его грусти, его мучительным воспоминаниям. Неотразимый призрак, idée fixe, воплотившаяся в образе эфирного, болезненного, капризного существа, преследует его повсюду:

«Лежу ль я на постели, прячусь во тьму и в подушки, — передо мною носится милый, обаятельный образ.

Закроет ли сон мне очи, призрак тихо проскользнет в мое сновидение...

И с утренним сном он не рассеивается... Целый день потом ношу я его в сердце...»

Часто болезненны эти сновидения, а сколько горечи в воспоминаниях:

«Когда я по дороге случайно заехал в дом моей милой сестрицы, отец и мать встретили меня весело.

Они спрашивали меня о здоровье — и сказали тотчас же, что я мало переменился, только лице у меня стало бледно.

Я расспрашивал о тетушках и дядюшках, о разных скучных особах, и даже о маленькой собачке, лаявшей так звонко.

И о вышедшей замуж милой спросил я между прочим, — дружественно отвечали мне, что она недавно родила, и дружественно поздравил я, — и тихо сказал, чтобы от меня ей тысячу раз кланялись...

Сестричка вскричала вслед за тем, что маленькая и ласковая собачка выросла и сбесилась и что ее утопили в Рейне.

Малютка похожа на милую, особенно когда смеется. У нее те же самые глаза, которые сделали меня так несчастным...» [125]

Переводя почти буквально, мы не могли, конечно, передать всей грустной наивности и прелести этого стихотворения, от которого, когда читаешь его в оригинале, болезненно сжимается сердце...

И верится невольно, когда поэт говорит о вечности своей страсти:

Die Jahre kommen und gehen,
Geschlechter steigen ins Grab,
Doch nimmer vergeht die Liebe,
Die ich im Herzen hab'.

Nur einmal noch möcht' ich dich sehen,
Und fallen vor dir aufs Knie,
Und sterbend zu dir sprechen:
«Madame, ich liebe Sie»... * [126]

И сильно действуют на вас его сновидения.

«Мне снилось: печально месяц смотрел — и звезды печально смотрели. Был в город я перенесен, где милая живет, за несколько сот миль.

Подле дому ее я стоял — целовал ступени лестницы, которых часто касались ее маленькая ножка и шлейф ее платья.

Долга была ночь, холодна была ночь — и звезды холодны были...» [127]

И сочувствуете вы той глубокой, почти даже не эгоистической нежности, с которой поэт зовет благословение небес на милую ему детскую головку.

Как цвет, ты чиста и прекрасна,
Нежна, как цветок по весне.
Взгляну на тебя, и тревога
Прокрадется в сердце ко мне.

---

* Годы приходят и уходят, поколения нисходят в могилу, но никогда не пройдет любовь в моем сердце. Если бы я хотя бы один раз еще мог тебя увидеть, упасть перед тобой на колени и, умирая сказать тебе: «Мадам, я люблю вас» *(нем.)*. — *Ред.*

И кажется, будто б я руки
Тебе на чело возложил,
Молясь, чтобы бог тебя чистой,
Прекрасной и нежной хранил [128].

О болезненная поэзия! Кто из людей того поколения, к которому принадлежит автор этих заметок, не переживал с тобою твоих ощущений!

«Во сне я милую видел, видел робкой, бедной женщиной, и цветущие некогда формы тела увяли и поблекли.

Ребенка несла она на руке, а другого вела за руку, и в походке, и во взгляде, и в одежде, — видны были бедность и горе. Она шла на рынок, и вот встречает меня, и смотрит на меня, и спокойно и горестно говорю я ей:

«Пойдем со мною ко мне, потому что ты бледна и больна, я трудами и работой достану тебе хлеба.

Я буду тоже ходить и за детьми твоими, *а прежде всего ходить за тобою, мое бедное, несчастное дитя!* Я никогда не буду рассказывать тебе о том, как я любил тебя, и когда умрешь ты, я буду плакать на твоей могиле» [129].

В болезненно-грустном чувстве, которым дышит это стихотворение, нет даже эгоизма, этого вечного спутника всякого чувства в болезненной поэзии, хотя, конечно, все-таки остается в душе читателя вопрос, *почему* именно любо человеку мучить себя такими призраками, *почему* приятней ему вообразить предмет его страсти страдающим, нежели счастливым? Такое самоуслаждение доходит иногда до комизма: так, поэт часто воображает умершею свою милую и *воображает* также свои чувства по этому поводу, передавая их с энергиею страсти, которую человек, незнакомый с особенными свойствами его болезненного юмора, примет, пожалуй, за искренность.

Разбирая одну из современных повестей, именно «Идеалиста» г. Станкевича [130], мы заметили в герое ее такую же точно черту и выразившуюся почти точно так же, — доказательство ясное, как метко ударила болезненная поэзия в струны сердца современного человека. Комическое тут, впрочем, — только оборотная сторона медали, и не должно забывать искреннего признания самой этой поэзии.

Ach Gott, im Scherz und unbewußt
Sprach ich, was ich gefühlet;
Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust
Den sterbenden Fechter gespielet * [131].

Не должно забывать того, что эти фантастические призраки, вызванные раздражительным и больным эгоизмом, стали карою для самого вызывавшего, что они следят за ним неотступно, что, как Манфред, не ведает он ни минуты покоя...

При рассматривании общих физиологических признаков болезненной поэзии невольно приходит в голову сближение этой поэзии, в общих чертах ее и в миросозерцании, с тем, что мы в повествовательном роде называем натуральною школою; некоторое сходство та и другая представляют даже и в самой форме: как манера натуральной школы состоит в описывании частных, случайных подробностей действительности, в придаче всему случайному значения необходимого, так же точно и манера болезненной поэзии отличается отсутствием типичности и преобладанием особности и случайности в выражении, особности и случайности, доходящих как у немецких стихотворцев, так и у наших до неясности и причудливого уродства; как в натуральной школе, так и в болезненной поэзии все такие качества происходят от непомерного развития субъективности. Различие заключается в том только, что в лиризме такое миросозерцание и такая манера имеют некоторое оправдание, даже, пожалуй, свою прелесть; в совершенно же объективном роде творчества — они неуместны и оскорбительны.

Представителем, и притом единственным оригинальным представителем этого рода поэзии в нашей литературе, назвали мы Фета. Чтобы соблюсти совершенную справедливость в оценке таланта этого поэта, мы сказали, что в этом таланте две стороны, что Фет, переводчик Горация, автор многих прекрасных антологических стихотворений, вовсе не то, что̀ Фет, являющийся в «Песнях к Офелии», в «Мелодиях» и проч. В Фете, как поэте антологическом, являются и яркость образов, и опреде-

---

* О боже, шутя и бессознательно говорил я, что́ чувствовал; тая смерть в собственной груди, играл я умирающего бойца (*нем.*).— *Ред.*

ленность выражения, и типичность чувства; что, например, ярче по выражению и колориту его «Вакханки»?..

Под тенью сладостной полуденного сада,
В широколиственном венке из винограда
И влаги вакховой томительной полна,
Чтоб дух перевести, замедлилась она...

Или трудно себе что-либо представить античнее по миросозерцанию, по чувству и по выражению элегии: «Многим богам в тишине я фимиам воскуряю...», послания «К красавцу» и т. д.; приведем также в образец совершенной типичности и ясности чувства и отсутствия всякой причудливой особенности элегию:

О, долго буду я в молчанье ночи тайной
Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,
Перстам послушную волос златую прядь
Из мыслей изгонять и снова призывать,
Дыша порывисто, один, никем не зримый,
Досады и стыда румянами палимый,
Искать хотя одной загадочной черты
В словах, которые произносила ты,
Шептать и поправлять былые выраженья
Речей моих с тобой, исполненных смущенья,
И в опьянении, наперекор уму,
Заветным именем будить ночную тьму.

Напомним также другую элегию, отличающуюся необыкновенною искренностью и простотою чувства:

Странное чувство какое-то в несколько дней овладело
Телом моим и душой, целым моим существом.

Напомним «Вечера и ночи» [132], которые дышат совершенно объективным спокойствием созерцания, — вот одна сторона таланта Фета. Кроме того, по условиям, вероятно, лежащим в натуре лирика и в исторических данных эпохи, развилась в этом таланте другая сторона, развилась со всеми причудами и крайностями, но вместе с тем чрезвычайно самобытно. В различных психологических данных, собранных нами в немецких источниках, мы следили такое чудовищное развитие больного эгоизма, в котором есть нечто горестное и трагическое для мыслящего человека, видели какую-то, так сказать, наглую похвальбу человека своим моральным увечьем, видели, одним словом, малопривлекательный тип человека, который, сознавши, что ходит на ходулях, продолжает тем не менее из самолюбивого упрямства ходить на них,

смеясь цинически над собою и над почтеннейшею публикою. Фет не таков: самобытность его заключается в нежной поэтической натуре, сообщающей что-то мягкое самым причудам больного эгоизма. Автор глубокой по чувству статьи, напечатанной о нем в «Современнике», очень удачно сравнил его мелодии с причудливыми и, так сказать, нежно-эгоистическими мазурками Шопена [133] и превосходно обозначил основное качество его дарования: «В нем бьется, — говорит он, между прочим, — живое, горячее сердце, оно не утерпит и отзовется на всякий звук в природе, откликнется на всякий призыв ее, принесет ли его теплая летняя ночь или свежее весеннее утро, зимний, снегом белеющий вечер или зноем дышащий воздух жаркого летнего дня». Дело в том только, что вследствие какого-то странного, болезненного, совершенно субъективного настройства души, — поэт отзовется на это таким особенным, странным звуком, который иногда, даже часто, не всякому уху доступен, не всякому сердцу понятен, что, конечно, вредит впечатлению. Из болезненной поэзии Фет развил, собственно, одну ее сторону, сторону неопределенных, недосказанных, смутных чувств, того, что называют французы le vague...* Чувство в некоторых его стихотворениях как будто не созревает до совершенной полноты и ясности — и явно поэт сам не хотел довести его до такого определенного, общедоступного состояния, что он предпочитает услаждаться, так сказать, грезою чувства. В этом, как хотите, есть своего рода прелесть, прелесть грезы, с одной стороны, полуудовлетворения, с другой, прелесть того состояния, когда человек

Впивает последнюю,
Сладкую влагу
Сна на заре... [134]

И оттого никому не удается подмечать так хорошо задатки зарождающихся чувств, — тревоги получувств и, наконец, подымающиеся подчас в душе человека отпрыски прошедших чувств и старых впечатлений, былых стремлений, которые «далеки как выстрел вечерний» [135], памяти былого, которая

Крадется в сердце тревожно... [136]

---

* неопределенность *(франц.)*.— *Ред.*

В таких случаях, даже особность, причудливость выражения становится доступною читателю, и не странно ему, что

Исполнена тайны *жестокой*
Душа замирающих скрипок [137].

Ибо в дальнейшем, например, развитии смутного впечатления — ясно, что хотел поэт сказать:

Средь шума толпы неизвестной
Те звуки понятней мне вдвое:
Напомнили силой чудесной
Они мне все сердцу родное.

Ожившая память несется
К прошедшей тоске и веселью,
То сердце замрет, то проснется
За каждой безумною трелью... [138]

Вообще в таких случаях читатель, увлеченный чувством поэта, не спросит от него строгой логической последовательности, не подвергнет его ответственности за быстрые скачки и переходы мысли, как, например, в стихотворении:

Младенческой ласки доступен мне лепет... [139]

Не спросит тут, почему вдруг поэта что-то кинуло обратиться вдруг, совсем нежданно-негаданно к какой-то звезде, «что так ярко сияет», и сказать ей:

Давно не видались мы в небе широком... [140]

Читатель, понимая лиризм мотива, порыва поэта, не захочет с математической точностью разлагать, с целию поверять отчетливость фигур и тропов, такого, например, стихотворения:

О, не зови! страстей твоих так звонок
Родной язык.
Ему внимать и плакать, как ребенок,
Я так привык! [141]

Ему и некогда поверять тут постройки, когда целое явным образом вырвалось из души разом в ответ на возэванья страстей и блаженств,

которым нет названья
И меры нет... [142]

Читатель не спросит также — пояснения некоторых странностей, подробностей, очевидно, частных, местных — в стихотворениях, например, носящих общее название — «Хандра», хотя, конечно, было бы лучше, если б не бросал лирик многого без пояснения, если б везде доводил он причудливые мечты фантазии до их возможной ясности, как удалось ему это в стихотворении «Мы одни; из сада в стекла окон...», в котором наглядно совершается греза

В царстве тихой, светлой ночи майской,—

когда звезды, дрожа лучами, как будто все ближе и ближе нисходят к нам, и

На суку извилистом и чудном,
Пестрых сказок пышная жилица,
Вся в огне, в сиянье изумрудном
Над водой качается жар-птица,—

когда, наконец:

Листья полны светлых насекомых,
Все растет и рвется вон из меры,
Много снов проносится знакомых,
И на сердце много сладкой веры... [143]

Хорошо было бы, с другой стороны, если бы самые тонкие душевные впечатления поэт возводил везде так удачно в объективные представления, как в своих «Вечерах и ночах», или — если бы везде у него недосказанность была так полна и обдавала бы читателя таким фантастическим впечатлением, как в следующей мелодии:

Давно ль под волшебные звуки
Носились по зале мы с ней...
Теплы были нежные руки,
Теплы были звезды очей...

Вчера пели песнь погребенья,
Без крыши гробница была;
Закрывши глаза, без движенья,
Она под парчою спала...

Я спал... Над постелью моею
Стояла луна мертвецом...
Под чудные звуки мы с нею
Носились по зале вдвоем [144].

VIII

Мы не без причин начали обозрение деятельности наших лирических поэтов с Огарева и Фета. Грустные мотивы одного так общедоступны, и, с другой стороны, так явны причины причудливости чувств, выражаемых другим, и так тесно связаны с судьбами болезненной поэзии весьма недавней эпохи, что нам ни разу не придет в голову мысль о неискренности миросозерцания поэтов. Гораздо труднее в наше время поверить в искренность миросозерцания объективного лирического поэта. Факт весьма объяснимый из исторических данных.

И вот почему в особенности, вместе с другим из наших критиков, Эрастом Благонравовым, ставим мы так высоко г. Аполлона Майкова [145] — поэта с явным преобладанием объективности в творчестве, но в деятельности которого нельзя подметить неприятно действующей на читателя фальши равнодушия или столько же неприятно действующей форсированной пластичности. Трудно представить себе в наше время поэта, которого бы сердце билось всегда ровно и не билось бы в иные минуты тревожнее обыкновенного,— с другой стороны, трудно представить в наше время и такого поэта, который бы от души взывал:

Da ihr noch die schöne Welt regieret,
Schöne Wesen aus dem Fabelland,
Selige Geschlechter noch geführet
An der Freude leichtem Gängelband... * [146]

В самом Гете, хотя он поистине и представляет собою почти недостижимый идеал объективного лирического поэта, в самом Гете иногда поражает некоторою фальшью — утонченная пластичность, и не знаем как на кого, а на нас крайне неприятно действует известное место в «Римских элегиях», где поэт выбивает стопы стихов на спине своей любезной [147] — ибо мы видим здесь не римлянина и тем менее грека, а нового человека, да еще вдобавок немца, методически и с рефлексией *призанявшегося* наслаждением. С другой стороны, понимая

* Когда вы еще управляли прекрасным миром, прекрасные существа из сказочной страны, когда еще, на радость блаженным племенам, водили их на легких помочах... (*нем.*) — *Ред.*

все обаяние пластической красоты, завещанной нам вечною Грециею, понимая, как поражают своею красотою и своим величием даже нового человека эти

> Kolossale Götterbilder
> Aus leuchtendem Marmor... * [148] —

мы, однако же, знаем, что не со всех сторон удовлетворят они *душу* нового человека. Способность понимать красоту в античном смысле ее, конечно, служит *шибболетом* [149] для поверки чутья изящного в человеке и объективности в таланте поэта, но исключительное поклонение этой красоте со всеми последствиями поклонения в миросозерцании невольно представляется нам всегда в поэте болезненным душевным состоянием или намеренным напряжением, насилованием себя. Этим определяется наш взгляд на г. Майкова, с одной стороны, и на г. Щербину, с другой, хотя тем не менее и талант последнего мы ценим и ставим высоко.

Г-н Майков никогда не насилует себя на античное воззрение, хотя, как истинный художник, по натуре горячо сочувствует античной красоте, тонко понимает ее и сознает, что удобнее было быть художником во времена непосредственности, неразорванности созерцания. Он сам высказал чрезвычайно искренне и верно свое отношение к искусству, как поэта нового:

> Был глуп когда-то человек,
> Младенцем жил и умер грек,
> И в простоте первоначальной
> Что́ слышал в сердце молодом,
> Творил доверчиво резцом
> Он в красоте монументальной.
> Творил, как песнь свою поет
> Рыбак у лона синих вод,
> Как дева в грусти иль в веселье,
> В глуши Альпийского ущелья...
> И вкруг священных алтарей
> Народы чтили человека
> В созданьях девственного грека...
> А ты, художник наших дней,
> Ты, аналитик и психолог,
> Что в нашем духе отыскал?

---

* Колоссальные изваяния богов из светящегося мрамора *(нем.).— Ред.*

С чего снимать блестящий сколок
Ты мрамору и бронзе дал?..
Ты прежних сил в нем не находишь
И, мучась тяжкой пустотой,
Богов Олимпа к нам низводишь,
Забыв, что было в них душой.
Как лик Гамлета колоссальной,
Актер коверкает шальной
Пред публикой провинциальной... [150]

И, не имея ни малейшей нужды, как поэт новый, хотя с жарким и тонким чувством пластической красоты, прибегать к неистовому ей поклонению, -- а с другой стороны, не мучась душевной пустотой, чтобы низводить к нам богов Олимпа, он художническими, часто литыми чертами выражает то, что поражает его как художника и мыслителя, — не обходя никаких вопросов современности, если они действительно возбудят в нем живое, художническое сочувствие. С другой стороны, г. Майков чужд и противуположной напряженности, напряженности субъективной, к которой он так же искренне и с такою же энергиею высказал свое отношение в апострофе к поэтам «гордого страданья»:

А ты, когда-то жизни жадный,
Разочарованный и хладный
Теперь и к миру и к мечтам,
Поэт, в плаксивом завыванье
Про «гордое свое страданье»
Взывающий к векам... [151]

Ему чужда всякая фальшь и форсировка, но из этого не надобно заключать, чтобы г. Майков наклонен был впадать в крайности объективности, в тупое равнодушие или чтобы даже лиризм его отличался особенным спокойствием; ничуть не бывало — страстнее многих стихотворений Майкова, иногда даже тревожнее их — вы немного найдете: но всегда в них типично и чувство и выражение. Вспомните в «Очерках Рима» чудное стихотворение «Скажи мне, ты любил на родине своей?..», вглядитесь, как поэт равно объективен в изображении непосредственности страсти, готовой в глаза всем открыто, не страшась,

Объявить, что ты ее владенье,
Жизнь, кровь, душа ее...—

и в изображении другой страсти, угнетенной, так сказать, рефлексиею, в рассказе о которой слышно явно, что все рассказываемое глубоко прочувствовано поэтом, хотя опять так совершенно искренне, совершенно соответственно своему художническому, объективному миросозерцанию, поэт, рассказавши об этой странной, грустной, подавленной рефлексией любви, которая должна была замолчать, — заключает стихотворение порывом, криком непосредственности:

Любить! молчать! и вы любили?! Боже, боже!..

Вспомните эти негою юга дышащие стихи:

На дальнем севере моем,
Я этот вечер не забуду...[152] —

разрешающиеся, однако, чувством, свойственным и понятным только новому человеку:

При этом солнце огневом,
При шуме водного паденья,
Ты мне сказала в упоенье:
«Здесь можно умереть вдвоем...»[153]

Вспомните в особенности:

Думал я, что небо
Ясное полудня,
Сень олив и миртов,
Музыкальный голос,
Жаркие лобзанья
Жен высокогрудых
Исцелят недуги
Страждущего сердца...[154] —

и тем дороже в поэте, который в такой степени новый человек, как г. Майков, покажется вам объективность созерцания, тем больше поверите вы искренности тех страстных отзывов, которые в лиризме его обретает непосредственность, как, например, в упомянутом нами выше стихотворении или еще в следующем, столько же превосходном:

Ах! люби меня без размышлений,
Без тоски, без думы роковой,
Без упреков, без пустых сомнений,
Что тут думать? Я твоя, ты мой!
Что тебе отчизна, сестры, братья?

Что нам в том, что скажет умный свет?
Или холодны мои объятья?
Иль в очах блаженства страсти нет?
Я любви не числю и не мерю,
Нет, любовь есть вся моя душа.
Я люблю, смеюсь, клянусь и верю...
Чувствую, как тут я хороша...
Верь в любви, что счастью не умчаться,
Верь, как я, о гордый человек,
Что нам век с тобой не расставаться
И не кончить поцелуя ввек [155].

Насколько миросозерцание Майкова, при всей объективности, далеко от тупого спокойствия, всего очевиднее в его поэмах, которые, впрочем, до сих пор представляли только неудачные попытки поэта выйти из лиризма и в которых, как в «Двух судьбах», в «Маше» [156], являлись не лица, а произвольные фигуры с ярлыками или вывесками тех или других современных вопросов и интересов. В последнее время, сколько мы знаем, — вопросы и интересы, глубоко принимаемые впечатлительной натурой нашего поэта, обрели и в этом роде надлежащие, стройные и вместе строгие художнические формы. Г-ну Майкову в этом роде, как нам кажется, тесны рамки обычной действительности, нужны грандиозные размеры и характеры древнего или, по крайней мере, средневекового мира: таково уже свойство его таланта, что у него не выйдет лица из героя «Двух судеб», Владимира, но зато выйдет живой образ из эпикурейца, например, Люция, который в последний час хочет упиться —

Дыханьем трав и морем спящим,
И солнцем, в волны заходящим,
И Лиды ясной красотой... [157] —

что, одним словом, он останется всегда лириком, хотя и в высокой степени объективным.

Совершенно иное явление — яркий талант г. Щербины; разделяя опять с Эрастом Благонравовым и любовь и уважение к этому таланту [158], мы не можем не упрекнуть его в напряженности миросозерцания, в которой

нельзя долго продержаться в наше время, которая может обратиться уже в неискренность. Успех г. Щербины был блистательный, как успех всякого сильного таланта, тронувшего струну, покинутую или еще не тронутую: самые пародии на его стихотворения доказывали этот успех[159], — но мы сильно боимся за ту струну, которую тронул г. Щербина, по причинам, выше нами объясненным. Нельзя же вечно «пожирать глазами»

Неприкрытые белые плечи,—

вечно восхищаться самому и заставлять других восхищаться

Дорической колонны
Красотой и простотой[160],—

нельзя, при всем таланте автора, при всей увлекающей читателя страстности его, относиться в наше время к жизни с одним чувством красоты и т. д.

Впрочем, талант г. Щербины так силен, что найдет, вероятно, другие струны. Сила таланта доказывается, между прочим, и тем самым, что поэт так долго и с таким удивительным искусством играет на струне, отчасти фальшивой, кроме того, что красоту формы довел он в некоторых своих произведениях до замечательной степени совершенства, особенно в «Ифигении», довольно неучтиво встреченной одним из наших *современных* журналов[161].

Остается теперь поговорить о г. Мее и о г. Берге и потом сделать несколько общих замечаний насчет наших третьестепенных лириков.

Г-н Мей — один из таких поэтов, во внешних качествах таланта которых нет ни малейшей возможности иметь хоть какое-либо сомнение. В самом деле, редко можно встретить в поэте такое богатство фантазии, такую силу, красоту выражения, такое полное владенье словом и образами. На страницах нашего журнала читатели встретили в нынешнем году великолепное в полном смысле стихотворение «Картины древнего мира» и согласятся с нами, что оно все дышит силой фантазии,

что форма его постоянно соответствует содержанию, — не забыли также, вероятно, превосходного стихотворения «Хозяин» и оценили по достоинству удивительный язык «Царской невесты», но вот все, что в настоящую минуту можно сказать о несомненном таланте молодого поэта. Этого всего, конечно, много, если взять безотносительно, — но относительно к таланту, в такой степени богатому силами, внешними средствами, русским словом, следует пожелать, чтобы точнее, яснее, определеннее выразилось то, что̀ составляет душу в поэзии, что̀ говорит в ней душе, — миросозерцание, и притом достойное, конечно, таких сил. Вероятно, многие вместе с нами готовы сказать г. Мею то, что один немецкий поэт говорил Фрейлиграту:

O wähl ein Banner, und ich bin zufrieden,
Ob's auch ein andres als das meine sei * [162].

Что касается до г. Берга, то во взгляде на его лирическую деятельность мы несколько разойдемся с Эрастом Благонравовым [163]. Нам кажется, что, имея преимущественно в виду г. Берга как переводчика и совершенно справедливо оценивши заслуги его как такового, наш критик не был достаточно справедлив к оригинальным стихотворениям г. Берга. Во-первых, г. Берг является часто и в них таким же мастером стиха, как в переводах; во-вторых, лирик по преимуществу, лирик с добросовестнейшим убеждением в мотивах своего лиризма, мотивах, прибавить надобно, всегда благородных, он только не умеет иногда соблюсти надлежащую меру в их развитии, отдается впечатлениям слишком субъективно; к частным — поражающим ли, трогающим ли, восхищающим ли его — явлениям относится со всем лирическим запасом своих общих впечатлений, и вследствие этого выходит иногда, что лиризм его несоразмерен с тем частным случаем, который послужил для него основою. Попадись, например, такие строфы, как следующие, в другом стихотворении, нежели то, из которого мы их выписываем, — они бы, наверно, оценены были по достоинству; в нем, в этом стихотворении на случай, порожденном самыми благородными мотивами, но все-таки

* О, выбери знамя, и я буду рад, хотя бы оно было иное, чем мое *(нем.)*. — *Ред.*

носящем случайный характер, они пропали, несмотря на чудный стих, на поэтичность и меткость выражения:

Вот опять летят букеты,
И гирлянды, и цветы,
Загремели кастаньеты,
Засверкали пируэты...
Эсмеральда, это ты,

И мученье и отрада!
О, оставь, оставь меня!
Мне не надо, мне не надо
Твоего запатеадо
И любви твоей огня...

Вот она помчалась в хоте...
Сколько музыки немой
В каждом взмахе, повороте,
В каждом молнийном полете...

А сколько таких совершенно лирических, блестящих строф разбросано г. Бергом с каким-то небрежным добродушием в стихотворениях, писанных и печатанных наскоро, в порывах увлечений,— сколько, вследствие этого, целых прелестных стихотворений («Кармелитке»[164], «К ребенку») или стихотворений, замечательных по смыслу и значению, превосходных по языку, как «Синеусов курган», проходили в разных изданиях, не замеченные публикой и намеренно не замечаемые критикою, которая с жалким цинизмом отнеслась даже к важному и благородному труду, совершаемому г. Бергом с постоянным усердием и с мастерским искусством, к «Собранию песен разных народов», которого часть приготовляется теперь автором к печати и в котором выступают очень ярко блестящие стороны этого дарования;[165] конечно, г. Берг иногда сам подавал повод *современной* критике к бесцеремонности обхождения, но такими поводами могла пользоваться только разве *современная* критика[166].

У г. Полонского есть стихотворения чрезвычайно задушевные и мелодические, но в таланте его недостает как-то определенности, самобытности, прочности, того, что клало бы известную печать на его деятельность, и,

кроме того, небрежность формы, простительная в поэте только при условии огаревской глубины чувства, простирается у него иногда до крайности. У г-жи Жадовской найдется также несколько стихотворений, замечательных по искренности и нежности чувства. О других поэтах-дамах, которых таланты уже окончательно уяснились и оценены по достоинству, мы считаем излишним говорить, как, например, о гр. Ростопчиной, о г-же Павловой, хотя о том и о другом из этих замечательных и совершенно различных женских дарований сочли бы истинным удовольствием побеседовать с читателями. По той же причине мы не говорили о стихотворениях князя Вяземского, Дмитриева, Глинки.

КРИТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ОСНОВЫ, ЗНАЧЕНИЕ И ПРИЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКИ ИСКУССТВА

(Посвящено А. Н. Майкову)

> Die im Innern des Bewußtseins wieder aufstehenden und als theogonisch sich erweisenden Mächte können keine anderen als die erzeugenden selbst sein * [1].
>
> *Шеллинг*

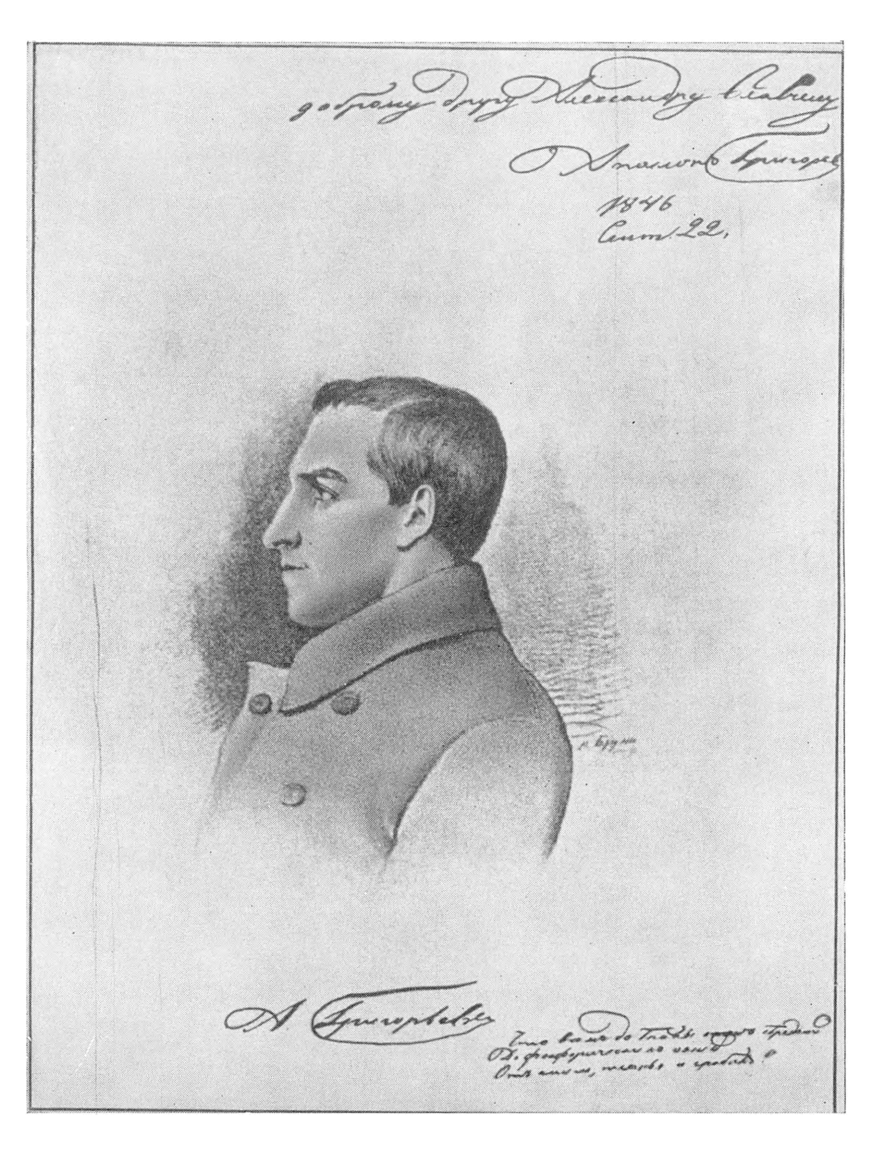
I

Критику нашу, и в особенности критику последнего двадцатилетия, упрекали, отчасти не без оснований, в длинных рассуждениях по поводу явлений, очень часто маловажных или, по крайней мере, гораздо менее важных, чем вопросы, поднимаемые длинными рассуждениями.

Между тем,— весьма странное обстоятельство! — как ни длинны были эти предисловия, как, по-видимому, ни важны были вопросы, которые так или иначе поднимала, затрогивала, разрешала критика,— доселе еще невозможно избежать новых, не меньше длинных предисловий, новых рассуждений о новых, ежеминутно воз-

---

* Силы, вновь возникающие в сознании и являющиеся теогоническими, не могут быть иными, как только созидающими *(нем.).— Ред.*



Портрет Ап. Григорьева 1846 года.
Рисунок Бруни.

никающих вопросах, за что бы ни взялась в настоящую минуту критика. Замечательно, что оговорки, вроде того, что о таком-то произведении нечего сказать более сказанного уже критикою сороковых годов [2], или ссылки на прежние статьи, встречаемы были с одинаковым негодованием всеми серьезными литературными направлениями.

Я говорю это не о таких критических статьях, которые пишутся о произведениях первостепенных в нашей словесности. В первостепенных произведениях всякой словесности, а стало быть, и нашей, сколь их в ней ни мало, есть та неувядающая красота, та прелесть вечной свежести, которая будит мысль к новой деятельности, к новым размышлениям о жизненных вопросах, к новым проникновениям в тайны художественного творчества. В созерцании первостепенных, то есть *рожденных,* а не *деланных* созданий искусства, можно без конца потеряться, как теряется мысль в созерцании жизни и живых явлений. Как *рожденные,* и притом рожденные лучшими соками, могущественнейшими силами жизни, они сами порождают и вечно будут порождать новые вопросы о той же жизни, которой они были цветом, о той же почве, в которую они бросили семена. Бесконечные и неисследимые проявления силы творческой, они не имеют дна, они глубоки и вместе прозрачны: за ними есть еще что-то беспредельное, в них сквозит их идеальное содержание, вечное, как душа человеческая; их не исключить из общей цепи человеческих созерцаний, как не исключить из общей цепи судеб человечества ту жизнь, которую они отразили в вечном типе и с которой связаны они сплетением тончайших нервов. Их значение в мировой жизни столь же велико, как значение ее самой, и нечему удивляться, что они могут служить предметом постоянных и во всякое время имеющих значение и важность созерцаний мысли: как художественные отражения непеременного, коренного в жизни, они не умирают: у них есть корни в прошедшем, ветви в будущем. Я не о них говорю, а говорю о второстепенных, о третьестепенных явлениях, порождаемых уже не столько самою жизнью, сколько первостепенными созерцаниями искусства, разъясняющих, развивающих в подробном, так сказать мифическом, анализе тот цельный, непосредственный и сжатый синтез новых от-

ношений мысли к жизни, который дается таинственным откровением великой, художественной силы. Как части огромной распавшейся планеты, они образуют новые миры: миры эти живут и, как все живое, озаряются мыслью.

Отсюда и происходит то, что никакое явление словесности, или, лучше сказать, письменности, не может почти никогда быть рассматриваемо в одной его замкнутой отдельности; я сказал: *письменности,* потому что часто и дюжинные произведения возбуждают в мыслителе вопросы, весьма важные своею связью с органическими плодами жизни. Отразило произведение действительные, живые потребности общественного организма — вы, конечно, уже задаете себе вопросы о значении этих потребностей; выразило оно собою насильственные и болезненные напряжения или наносные, извне пришедшие и искусственно привитые или искусственно подогретые вопросы,— вы спрашиваете с невольным изумлением: каким образом искусственное так въелось в натуру представителей и глашатаев мысли и каким образом оно так добродушно принимается за настоящее обществом? Таким образом, вы невольно от внешнего вида растения идете к корням, невольно роетесь вглубь, справедливо не удовлетворяясь поверхностным рассматриванием. Отсюда очевидная, часто чудовищная несоразмерность критических статей с предметами, в них рассматриваемыми; отсюда — явление, впрочем, общее теперь во всех литературах, что критика пишется не о произведениях, а по поводу произведений,— или о тех типических художественных силах, к которым они возводятся по происхождению, то есть о первостепенных созданиях искусства, или уже прямо о самых жизненных вопросах, поднятых более или менее живо, задетых более или менее чувствительно теми или другими произведениями.

Но сказать: *отсюда* не значит еще дорыться до коренной причины явления, а указать только на ближайший его источник. Это есть простое освидетельствование и засвидетельствование факта (констатирование). Чтобы такое засвидетельствование было полно, должно указать еще не внешнюю причину, тесно связанную уже с *нашею*, особенным образом сложившеюся, общественною жизнью: на непочатость всего в этой жизни и на

обилие оной вопросами, беспрестанно и на каждом шагу возникающими и задеваемыми всякою, мало-мальски не бездарною деятельностью письменною. Маловажны часто произведения, но важны и глубоко значительны вопросы, ими затрогиваемые или обнаруживаемые, попытки разрешения которых получают значение положительное или отрицательное: важны и знаменательны эти отклики многообразной жизни, как самая жизнь, многообразные, отклики местностей, сословий, каст, толков, различных слоев образованности, отклики самобытные или с чужого голоса, туземные или навеянные извне, важны и значительны для мыслителя, внимательно прислушивающегося к подземной работе зиждительных сил жизни.

II

Ясно, что критика перестала быть чисто художественною, что с произведениями искусства связываются для нее общественные, психологические, исторические интересы,— одним словом, интересы самой жизни. Попытки удержаться в пределах отрешенно-художественной критики остаются ни более ни менее как попытками: немногие из решающихся на такие попытки сами не могут долго удержаться в пределах чисто технических задач и впадают или в нравственное отношение к искусству, или в исследование вопросов, касающихся уже не художества как техники, а опытной психологии: ищут, например, разложить художественную способность на составные части, определить, из каких потенций души слагается наблюдательность или другие свойства, входящие в представление о даровании, исследуют вопросы, конечно, весьма важные, но важные в отношении психологическом, а не в художественном [3].

Вопрос в том: хорошо это или дурно, правильно или неправильно?

Если это дурно и неправильно, то в чем же заключается хорошее и правильное, то есть законы чисто художественной критики?

Если это хорошо и правильно, то как назвать это хорошее и правильное, чем оправдать поставление его на место чисто художественной критики, как определить меру и границы правильности этого правильного;

в чем, одним словом, заключаются законы этой критики?

Нельзя не видать, что на первый раз представляется только беззаконие.

Не говорю об отсутствии всякой соразмерности содержания с формою, хотя начинания всего от яиц Леды, без сомнения, пресытили всех и каждого, в том числе и самого меня, повинного во многих статьях с такими начинаниями и тем более имеющего право суда над фактом явной несоразмерности. Кто знает сколько-нибудь по собственному опыту (и здесь я становлюсь адвокатом не своего дела, но деятельности энергического и даровитого человека, память о великом художественном чувстве которого, пламенной любви к правде и редкой, самоотверженной неспособности натуры устоять перед правдою мысли — дороги мне, несмотря на всю существенную разницу моих убеждений, нравственных и общественных с его убеждениями) [4] — кто знает по собственному опыту, как легко затеряться мысли в добросовестном отыскивании корней известного явления, как ближайшие пласты поднимаемого грунта соприкасаются с дальнейшими, тот может еще простить и, пожалуй, оправдать безобразие форм за добросовестность анализа.

Есть другое беззаконие, гораздо существеннейшее, вследствие которого слышится справедливое негодование на критику, переставшую быть чисто художественною, и которым обусловлено желание ее возврата.

Явился взгляд, который в художественных произведениях постоянно ищет преднамеренных теоретических целей, вне их лежащих; варварский взгляд, который ценит значение живых созданий вечного искусства постольку, поскольку они служат той или другой, поставленной теориею, цели. Связь такой аномалии с засвидетельствованным фактом несомненна. Когда рассматриваешь искусство в связи с существенными вопросами жизни, то не мудрено, при известной степени страстности натуры, увлечься вихрем этих вопросов до поглощающего всю жизнь сочувствия к оным. Затем, более мудрено, конечно, но возможно, при развившемся уже фанатизме, насиловать в себе любовь к искусству и к вечной правде человеческой души до подчинения их обаянию временного; при недостатке же органическом,

то есть при отсутствии чувства красоты и меры, чрезвычайно легко обратить искусство в орудие готовой теории. В двух первых ошибках могут быть виноваты и призванные критики, каков был покойный Белинский, и благороднейшие представители мысли, и даже самые великие художники, как Занд, с одной стороны, и Гоголь, с другой; но последнего рода ошибки предполагают или яростное тупоумие, готовое на все, хоть бы, например, на такое положение, что «яблоко нарисованное никогда не может быть так *вкусно*, как яблоко настоящее» и что «писанная красавица никогда не удовлетворит человека, как живая»[5], или показывают просто, что критика мешается не в свою область, оставляя области, ей свойственные,— историю, мораль, политическую экономию и статистику, государственное право и психологию. Тем не менее в последнее десятилетие являлось множество статей, в которых фанатизм теории, желчное раздражение или яростное тупоумие заменили всякое художественное понимание, всякое чувство красоты и меры. Мы видели, как ставила и низвергала критика кумиры и кумирчики, как клала она всю русскую литературу к подножию одного, хоть и действительно превосходного произведения;[6] видели, и видели недавно, как заданная наперед мысль, вышедшая из самого благородного источника, из страстной любви к народу и к народной жизни, ослепляла критика до того, что, обозревая современную словесность нашу, он заблагорассудил поставить на первом плане литературные явления, весьма мелко понимающие народную жизнь и народную сущность, и отстранить на задний план лучшие произведения современного искусства[7].

Все это мы видели, все это мы до сих пор видим, и понятно, что все это нас пресытило; понятно, что поднялись голоса за художественную критику, что многими начало дорого цениться поэтическое понимание и эстетическое чувство.

Да и в самом деле, две вещи оказались несомненными: *первое,* что только *рожденными* художественными произведениями вносится новое в жизнь, только в плоть и кровь облеченная правда сильна, и сильна притом так, что никакой теоретической критике не удается представить ее неправдою; свидетельство налицо во всем новом: в Островском, «Семейной хронике»[8], Пи-

семском, Толстом; *второе* — то, что критика без поэтического понимания не растолкует никаких жизненных вопросов художественного создания, что ее толкований жизнь и масса не принимают, оставаясь при своем инстинктивном влечении к прекрасным живым созданиям, и что, с другой стороны, критике, обнаруживающей какие бы то ни было задатки поэтического понимания, верят, прощая ей даже ее увлечения и недостатки.

Но тут и грань вопроса о чисто художественной критике. Требование ее в настоящую минуту есть только отрицательное и может быть право только как отрицательное, как законное противодействие губительному фанатизму теории или яростному тупоумию. Как только высказываются положительные требования во имя художественной критики, так они тотчас же впадают в односторонние крайности. А всего-то забавнее, что под этими односторонними крайностями воззрения чисто художественного все-таки сокрыты вопросы философские, общественные, исторические, психологические. Поясню мысль примером, и довольно ярким. В последнее время у критиков, взявших в основание чисто художественную точку зрения, вошло в некоторую манию говорить легким тоном о Занде[9]. Не ясно ли, что в этой незаконной мании с законными причинами, мании, порожденной как реакция беснованием теоретиков, лежит на дне, под ярлыком художественной точки зрения, общественно-нравственная основа, более уже английская, чем французская, более уже спокойная, чем тревожная, лежит любовь к иным жизненным идеалам, к иным жизненным созерцаниям. Или возьмем факт не столь крупный, но тоже в своем роде знаменательный: не ясно ли, почему к поэту, глубокому по чувству и искреннему, как слишком немногие из поэтов, к Огареву, вдруг и совершенно несправедливо охладела критика, принимающая чисто художественную точку зрения?[10] Разумеется, не по эстетическим основам, а по изменившемуся нравственному взгляду или даже просто по некоторому пресыщению чувством тоски и грусти. Это — дело ясное!

Не только в каждом вопросе искусства,— в каждом вопросе науки лежит на дне его вопрос, плотию и кровию связанный с существенными сторонами жизни, и только такие вопросы науки важны, только в такие вопросы вносят плоть и кровь могучие силами борцы.

Человек столь великой души и великой жизненной энергии, как Ломоносов, не писал бы доноса на Миллера за вывод наших варягов из чужой земли и не клали бы в этот вопрос души своей люди, как Шлецер, Карамзин, Погодин, Венелин, если бы это был только ученый, а не живой вопрос[11]. *Род* и *община*[12] не делили бы так враждебно нас всех, служащих знанию и слову, если бы корнями своими они не врастали в живую жизнь. Борьба за мысль головную невозможна (разве только для Триссотина и Вадиуса[13]). Только за ту головную мысль борются, которой корни в сердце, в его сочувствиях и отвращениях, в его горячих верованиях или таинственных, смутных, но неотразимых и, как некая сила, могущественных предчувствиях! Вот почему вопрос о безразличии или отсутствии народности в знании[14] точно так же не имеет существенного содержания, как требования чисто художественной точки в критике искусства.

Возвращаясь собственно к вопросу о чисто художественной критике, должно прежде всего сказать, что такой чисто художественной критики, то есть критики, которая смотрела бы на явления письменности как на нечто замкнутое, ценила бы только эстетически, то есть обсуживала бы, например, план создания, красоту или безобразие подробностей в их отношении к целому и к замыслу целого, любовалась бы архитектурой или рисунком произведения, не только в настоящую минуту нет, да и быть не может. Как ни хотел бы критик, рожденный даже с самым тонким художественным чутьем, стать на отрешенно-художественную точку,— живая, или, правильнее сказать, жизненная, сторона создания увлечет его в положение невольного судьи над образами, являющимися в создании, или над одним образом, выразившимся в нем своею внутреннею нравственною жизнию, если дело идет о круге лирических произведений.

Позволяю сказать себе еще более: критики отрешенно-художественной, чисто *технической*, никогда и не было в отношении к произведениям слова. Она возможна только в отношении к произведениям пластики или звука, да и в эти области критики искусства начинает уже закрадываться разъедающая мысль о значении в художестве созерцания, о связи свободной, по-видимому,

кисти живописца, свободного резца ваятеля, свободной мысли зодчего с общею мыслию их эпохи, с ее религиозным и нравственным настройством; даже и в критику искусства звуков некоторые смелые люди начинают вносить мысль о жизни музыканта, о душе человека[15].

Дурно это или хорошо, правильно это или неправильно? — возвращаюсь я опять к поставленному мною вопросу.

Для того чтобы я имел право сказать, что это дурно и неправильно, укажите мне в истории критики народов блестящую минуту отрешенно-художественной критики.

Вы не найдете ее, конечно, в истории критики английской, всегда, от Джонсона и до наших дней, до Маколея (статья его, например, о Байроне[16]), отправляющейся с нравственной точки зрения, за исключением философа-мечтателя Кольриджа и великого мечтателя поэта-философа-историка-пророка Карлейля, которые оба тоже не могут быть названы поборниками отрешенно-художественной точки зрения и из которых последний есть творец совершенно новой критики, той, которую называю я, как читатели увидят в конце моего рассуждения, критикою органическою. Другие же постоянно кладут или довольно узкую нравственную подкладку под свои статьи, или исключительно народную, английскую, как, например, Джеффри, в своей знаменитой статье о гетевском «Вильгельме Мейстере»[17].

Вы не найдете ее и в критике немецкой, хотя никто больше немцев не толковал об отрешенно-художественной критике.

Начнемте с Лессинга (в славянском происхождении которого я, ей-богу, не виноват: он произошел от славянской семьи совершенно помимо моего ведома[18]), с этого отца настоящей германской критики и, можно сказать, деда настоящей германской литературы, с этого человека, в котором художническое чутье развилось на счет художественного таланта, в котором критик убил поэта, но зато стал идеалом критика и в котором не знаешь поистине, чему более дивиться — тонкости ли чутья или ясности понимания. Величайшая заслуга Лессинга в том, что он разбил своим «Лаокооном» идею о приложимости к произведениям искусства словесного той же мерки, которая прилагается к произведениям

пластическим, идею Винкельманна. Художественные тонкости, которых он был глубочайший знаток и которыми дорого всякому истинному художнику его бессмертное творение, суть только оболочка живой мысли, жизненно-нравственного вопроса. Принцип красоты в движении, принятый им для искусств словесных, со всеми последствиями, из этого принципа проистекающими, в противоположность принципу красоты в установленных, успокаивающих моментах не есть результат одних умственных соображений, а формула, в которой выразилась вся сущность его нравственной натуры, дело его сердца, его страстей столько же, как и дело его ума, протест нового против исключительно античного, германского начала против романизма.

Но и в солнце есть пятна, и в великом Лессинге был недостаток. Натура, живая до того, что на каждом шагу она переходила из созерцательной в практическую,— критик до возможности художника («Эмилия Галотти», «Мисс Сара Сампсон», «Натан Мудрый»), жаркий поклонник той зари, которая во второй половине XVIII века занялась светло и радостно под видом Aufklärung * и окончилась багровым заревом пожара;[19] весь полный надежд и горячих верований, он видит в своем настоящем последние формы красоты и правды.

И вот почему другой, столь же великий и призванный критик, только с иным призванием, восстает против тонкостей его «Лаокоона» не менее удивительными тонкостями, против его исполинских знаний своими исполинскими же знаниями. Смысл полемики Гердера против Лессингова «Лаокоона» опять-таки есть смысл живой, а не научный: борьба была и здесь не за мысль головную, а за мысль сердечную[20].

Человек настоящего и будущего, Лессинг мало уважал красоту прошедшего, которая так дорога была Гердеру, обнимающему своею любовию все памятники первобытной жизни народов. Гердер вводит чувство массы, притупленное и пресыщенное искусственным и условным, в понимание непосредственного, народного и первобытного, вводит, так сказать, в наслаждение запахом и цветом прошедшей, не мертвой, а вечно живущей жизни, посвящая современников в миросозерцание, в

* Просвещения *(нем.)*.— *Ред.*

жизнь, породившую эти свежие, могучие отзывы. Он ведет их в пастушьи шалаши первозданного мира, заставляет их прежде всего понять, как самое небо представляется юному человеку шатром великого домовладыки, чтобы дать вкусить всю красоту первобытной поэзии; и это великое дело совершает в эпоху господства самых порывистых, самых разъединенных с прошедшим стремлений.

Трогательно, соображая все обстоятельства эпохи, видеть, как робко, уклончиво, в нашем смысле странно — приступает он к подвигу в своих первых разговорах «О духе еврейской поэзии». Увы! он вынужден еще защищать *пользу* изучения первобытнейшей и возвышеннейшей поэзии! И как слышится, что вопрос есть его сердечное, его кровное дело! С этим вопросом слиты его верования в прошедшее, в историю, в целость человечества: этот вопрос развернется, в последующей его деятельности, стремлениями обнять все народы мира любовию, приветствовать всех их не простодушными и могучими голосами («Stimmen der Völker in Liedern») и наконец успокоиться в цельном, широком созерцании судеб человечества («Ideen zur Geschichte der Menschheit») [21].

Технической критики нет и у второго величайшего критика Германии, хотя разумение техники у него столь же тонкое и изощренное, как у первого, а чутье, если и не столь проницательно и отчетливо, зато шире объемом.

Нет ее и у братьев Шлегелей, которых, несмотря на все их странности, никоим образом нельзя миновать, говоря о германской критике. Они *разумели* Шекспира и *открыли* Кальдерона; но самое предпочтение Кальдерона, так очевидное в них, в особенности в Фридрихе [22], связано с их искусственным католичеством и подогретым романтизмом, а искусственное католичество и подогретый романтизм с вопросами плоти и крови!

Наконец, новые германские критики, наиболее известные (как, например, Гервинус), идут вовсе не по пути отрешенно-художественной критики и преимущественно стремятся (и не всегда, надобно сказать, успешно) пояснять гений того или другого поэта общею жизнию его эпохи и вместе вывести историю его произведений из истории его души.

Минуту господства отрешенно-художественной критики найдете вы едва ли не в одной истории критики французской, той самой критики, из-под устаревшей опеки которой освободили мышление Лессинг и Гердер, дружно, хотя и не преднамеренно, хотя и в некотором полемическом отношении между собою, совершившие великое дело замены критики форм критикою духа созданий. Точно: в Баттё, в Роллене («Traité des études» *), в толках Академии Французской по поводу Корнелева «Сида» [23], пожалуй, в толках итальянской академии della Crusca [24], найдете вы много рассуждений о плане созданий, о соразмерности частей и т. п.

Но, *во-первых,* эти рассуждения бесполезны и для художников, которые — если только они художники истинные — сами родятся с чувством красоты и меры, а если не истинные, то никакими толками не втолкуете им чувства красоты и меры.

Во-вторых, эти рассуждения бесполезны и для массы, которой они нисколько не уяснят смысла художественных произведений и которую нисколько не приблизят к их пониманию, к проникновению их содержания и к оживотворению себя их содержанием, — а в этом, без всякого сомнения, заключается важнейшее назначение критики.

Кроме того, все такие рассуждения суть, в сущности, не что иное, как повторение мыслей древних, писавших о поэзии и красноречии древних, которых миросозерцание сводилось все, кроме прозрачных гаданий божественного Платона, в красоту форм и которые притом, сами наивные, непосредственные, синтетические, слишком мало жили жизнию анализа для того, чтобы вникать в дух своего, как они же сами, наивного, непосредственного, синтетического искусства, да и не имели в этом никакой нужды, ибо искусство шло у них рука об руку, в ничем не возмущаемом слиянии с религиозными празднествами *(трагедия),* с общественными играми *(лиризм),* с воспоминаниями вечно живыми о предках и единстве эллинского племени *(эпос),* с великими борьбами отчизны *(история),* с интересами агоры ** *(комедия).* Древняя критика имела задачею растолковывать только *красоту* своего искусства, не имея

* «Трактат об изучении» *(франц.).— Ред.*

** площадь для народных собраний в Древней Греции.— *Ред.*

нужды посвящать в дух его, в его созерцания, тождественные с созерцаниями самого народа. Есть нечто праздничное, нечто ликующее в древнем греческом искусстве, — и комедия Аристофана, последнее, заключительное слово его, есть горький плач по разбитом анализом единстве созерцания и жизни. Замечательно, что в приложении к Аристофану уже недостаточна отрешенно-художественная критика (отчасти даже и в отношении к Еврипиду). Взгляд Аристофана на жизнь как уже разъединенный с жизнию, как уже поставивший идеал свой не в центре ее, не в настоящем, а вне ее, в прошедшем, должен уже быть объясняем. Его отношения к лицам, им создаваемым, нуждаются в оправданиях, тогда как ни в каких оправданиях не нуждаются Гомеров эпос или Эсхилова и Софоклова трагедия.

В новом мире, с самого начала своего разъединенном, отношение мысли к произведениям искусства не могло и не может остаться спокойно техническим. Нельзя взять на себя сказать: дурно это или хорошо? Кто-то из английских мыслителей прошлого столетия, кажется, Браун, высказал мысль, остроумную по форме выражения, глубокую по смыслу. «Положим, что в сравнении с древними мы и карлики, — говорит он, — но карлик на плечах гиганта видит более, нежели сам гигант»[25]. Наш взгляд на искусство расширился тем, что привел искусство в связь с жизнию. Критика новая, то есть не повторявшая задов, не могла быть и не была отрешенно-художественною.

III

Еще менее в настоящую минуту критика может обратиться в чисто техническую. И сущность искусства раскрылась нам так, что не подлежит уже суду чистой техники, и значение критики определилось бесповоротно.

Что касается до искусства, то оно всегда остается тем же, чем предназначено быть на земле, то есть идеальным отражением жизни, *положительным,* когда в жизни нет разъединения, *отрицательным,* когда оно есть. Развивать эту мысль я считаю здесь излишним, ибо, сколько мог, уже развивал ее в письме к А. С. Х. «О правде и искренности в искусстве», напе-

чатанном в III книге «Русской беседы» за прошлый год[26], да здесь и нет нам прямого дела до сущности искусства. Дело в том, что сущность эта *раскрылась* нам совершенно иначе, нежели раскрыта была прежде.

Вообще уже иначе, нежели прежде, раскрылась нам сущность всего того, что называется идеальным.

Мы перестали верить, чтобы идеальное было нечто, от жизни отвлеченное. Мы знаем все, как знает даже Печорин, что идея есть явление органическое, что она носится в воздухе, которым мы дышим, что она имеет силу, крепкую, как обоюдуострый меч. Все идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реального. (Но, разумеется, не все реальное есть идеальное, и в этом-то сущность различия воззрения идеального от пантеистического.) Мы в истории добрались до того, что борьбу галльского племени с франкским видим, и видим верно и осязательно, в событиях последней половины XVIII столетия, совершившихся, по-видимому, чисто под влиянием идей[27]. Мы во всем стараемся ухватить и во многом уже ухватили живое тело с его больными местами. Одна мысль проникает все стремления века научные или художественные: создания Вальтера Скотта, который следит как нечто живое борьбу англосаксов и норманнов в позднейших поколениях, и создания Тьерри и Маколея,— да и напрасно еще разграничиваем мы так резко эти создания.

Только то живо и дорого в науке, что есть плоть и кровь; только то вносится в сокровищницу души нашей, что приняло художественный образ: все другое есть необходимая, конечно, но черновая работа. Как скоро знание вызреет до жизненной полноты, оно стремится принять литые художественные формы: есть возможность художественной красоты даже в логическом развитии отвлеченной мысли, когда в самой мысли есть начало плоти и крови. Не указываю на творения, завещанные нам древностью. Поэтическая, страстная и тревожная или величавая, спокойная и мерная струя бежит по многим страницам, не говорю уже поэта Карлейля и великих художников Тьерри и Маколея, но по абстрактной феноменологии Гегеля, но по строго логическому, почти неисследимому в своем отвлеченном развитии изложению Шеллинга.

Велико значение художества. Оно одно, не устану повторять я, вносит в мир новое, органическое, нужное жизни. Для того чтобы в мысль поверили, нужно, чтобы мысль приняла тело; и, с другой стороны, мысль не может принять тела, если она не рождена, а сделана искусственно. Мысль, сделанная по частям, подобна Гомункулусу Вагнера: мысль, случайным напряжением порожденная, хотя бы и могучей натурой была порождена она, — Эвфориону Фауста; и таков, кажется, простейший смысл этих фигур во второй части «Фауста».

Мы равно не верим теперь как в неопределенное вдохновение, порождающее мысль, облеченную в плоть, то есть создание искусства, так и в то, чтобы по частям слагалась живая мысль; то есть не верим и в одно *личное* творчество, да не верим и в безучастное, безличное.

Вдохновение есть, но какое?

Художник прежде всего человек, то есть существо из плоти и крови, потомок таких или других предков, сын известной эпохи, известной страны, известной местности страны, конечно, наиболее даровитый изо всех других своих собратий, наиболее чуткий и отзывчивый на кровь, на местность, на историю, — одним словом, он принадлежит к известному типу и сам есть полнейшее или одно из полнейших выражений типа; да, кроме того, у него есть своя, личная натура и своя личная жизнь; есть, наконец, сила, ему данная, или, лучше сказать, сам он есть великая зиждительная сила, действующая по высшему закону. В те минуты, когда по зову сего закона

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега далеких волн,
В широкошумные дубровы [28],—

в те минуты, когда у него

...холод вдохновенья
Власы подъемлет на челе [29],—

совершается с ним действительно нечто таинственное. Но эти минуты, в которые, по слову одного из таковых, не бог знает как наделенных силами, но глубоких и искренних, «растаять бы можно», в которые «легко уме-

реть»[30], — подготовлены, может быть, множеством наблюдений, раскрывавших прозорливому наблюдателю смысл жизни, хотя никогда не преднамеренных и душевных страданий и умственных соображений. Когда запас всего этого накопится до известной нужной меры, тогда некая молния освещает художнику его душевный мир и его отношения к жизни, и начинается творчество. Оно и начинается и совершается в состоянии действительно близком к ясновидению, но и в это состояние художник вносит все богом данные ему средства: и свой общий тип, и свою местность, и свою эпоху, и свою личную жизнь; одним словом, и тут он творит не один, и творчество его не есть только личное, хотя, с другой стороны, и не безличное, не без участия его души совершающееся.

Поэтому-то и художество есть дело общее, жизненное, народное, даже местное: как же мы отнесемся к нему с равнодушною техникой? Этого нельзя!

С другой стороны, самая критика, со времен Лессинга, получила иное значение в жизни.

Критик (я разумею здесь настоящего, призванного критика, а таковых было немного) есть половина художника, может быть, даже в своем роде тоже художник, но у которого судящая, анализирующая сила перевешивает силу творящую. Вопросы жизни, ее тайные стремления, ее явные болезни — близки впечатлительной организации критика, так же как творящей организации художника. Выразить свое созерцание в полном и цельном художественном создании он не в силах; но, обладая в высшей степени отрицательным сознанием идеала, он чувствует (не только знает, но и чувствует, что гораздо важнее), где что не так, где есть фальшь в отношении к миру души или к жизненному вопросу, где не досоздалось или где испорчено ложью воссоздание живого отношения.

Всякий удар в живую жилу современности, производимый художественным созданием, отозвавшись в его сердце, прояснивши для него его собственные предчувствия, сообщивши плоть и кровь его логическим выводам, отражается потом в его деятельности целым рядом пояснений, толкований, развитий живой мысли, вырванной из сердца жизни поэтическим творчеством.

Что художество в отношении к жизни, то критика в

отношении к художеству: разъяснение и толкование мысли, распространение света и тепла, таящихся в прекрасном создании. Естественно поэтому, что, связывая художественное произведение с почвою, на которой оно родилось, рассматривая положительное или отрицательное отношение художника к жизни, критика углубляется в самый жизненный вопрос, ибо иначе что же ей делать? Исполнять весьма мизерное назначение, то есть указывать на технические промахи? Но свои технические промахи каждый художник *сам* непременно знает, ибо великого художества без великого разума я не понимаю, да и критик, поколику он есть существо мыслящее и чувствующее и поколику пульс его бьется в один такт с пульсом эпохи, знает, что так называемые технические промахи художника (разумеется, речь идет о художнике серьезном, а не о борзописце и поставщике товаров на литературный рынок) происходят из какого-либо нравственного источника, из не совершенно прямого и ясного отношения к вопросу. В этих промахах выражаются или неполнота взгляда на жизнь, или колебание его, или смутное, но упорное предчувствие иного разрешения психологического или общественного вопроса, не похожего на обычные разрешения. Душа художника весьма часто не подчиняется ни такому обычному разрешению, ни сухому логическому выводу, ищет более жизненного исхода и позволяет себе в создании сделать технический промах в виде намека на какое-то особенное решение.

Критик в таком и в подобных этому случаях обязан только засвидетельствовать факт с точки, указанной художническим намеком, и затем имеет право опять пойти путем жизненного вопроса, то есть может углубляться в корни, в причины того, почему не полно разрешен вопрос или почему уклонилось от обычного решения искусство, которое одно имеет право и полномочие разрешать, то есть воплощать вопросы. Тем более должен идти таким путем критик, что обязан помнить, как технические требования, требования вкуса в разные эпохи изменялись, как многое, что современники считали у великих мастеров ошибками, потомки признали за достоинства, и наоборот.

Естественно также, что, когда произведения второстепенные, говоря геологически: вторичного образова-

ния — правильно или неправильно развивают задачи, перешедшие к ним от *рожденных* созданий искусства, или когда задевают они еще не тронутые стороны жизненного вопроса, критика или возводит их к настоящим источникам, к идеям первостепенных произведений, и говорит о них не иначе, как связывая с сими последними, или силами отрицательными, ей данными, борется с их ложью в поставлении и разрешении живых вопросов. В этом случае, не будучи в силах создать сама ясное художественное представление вопроса (единственная форма его разрешения), критика делает, по крайней мере, то, что может, указывая, почему жизненно-художественный вопрос поставлен или разрешен неправильно.

На это она имеет полномочие, ибо пульс ее бьется в один такт с пульсом жизни, и всякая разладица с этим тактом ей слышна. Только руководить жизнь она не может, ибо руководит жизнь единое творчество, этот живой фокус высших законов самой жизни.

Такое значение критики как одной из жизненных сил было бы совершенно несовместно с понятием о чисто технических задачах.

IV

Итак, нет, по-видимому, ни малейшего сомнения, что господствующею и единственно важною по значению остается в наше время критика, которой присвоено название исторической.

Между тем недостатки, обнаружившиеся в наше же время в этой единственной, имеющей важность и значение критике, вызвали требование критики художественной.

Положим, что устранится еще как-нибудь внешний недостаток: безобразие форм, — хотя трудно представить себе, чтобы он устранился без радикальной перемены самого метода. Предположим также, что внутренний недостаток, заключающийся в поставлении искусства орудием теорий, служебным органом внешних целей, не лежит в сущности исторической критики, а принадлежит к уклонениям ее от истинных начал, все-таки остается в ней порок существенный, с самыми начала-

ми связанный, порок, от которого и происходят оба ее недостатка, внешний и внутренний.

Этот порок есть порок самого так называемого исторического воззрения.

На дне этого воззрения, в какие бы формы оно ни облекалось, лежит совершенное равнодушие, совершенное безразличие нравственных понятий. Таковое сопряжено необходимо с мыслию о безграничном развитии, развитии *безначальном,* ибо историческое воззрение всякое начало от себя скрывает, и *бесконечном,* ибо идеал постоянно находится в будущем (im Werden). Безотраднейшее из созерцаний, в котором всякая минута мировой жизни является переходною формою к другой, переходной же форме; бездонная пропасть, в которую стремглав летит мысль, без малейшей надежды за что-либо ухватиться, в чем-либо найти точку опоры.

И так как человеческой натуре, при стремлении ее к идеалу, врождено непременное же стремление воображать себе идеал в каких-либо видимых формах, то мысль невольно становится тут нелогичною, невольно останавливает безгранично несущееся будущее на какой-либо минуте и говорит, как Гегель: hic locus, hic saltus * [31]. Вот тут-то, при такой произвольной остановке, начинается ломка всего прошедшего по законам произвольно выбранной минуты; тут-то и совершается, например, то удивительное по своей непоследовательности явление, что человек, провозгласивший закон вечного развития, останавливает все развитие на германском племени, яко на крайнем его пределе; [32] тут-то и начинается деспотизм теории, доходящий до того, что все прошедшее человечество, не жившее по теоретическому идеалу, провозглашается чуть-чуть что не в зверином состоянии или, по крайней мере, в вечно переходном. Душа человека, всегда единая, всегда одинаково стремящаяся к единому идеалу правды, красоты и любви, как будто забывается. Отвлеченный дух человечества с постепенно расширяющимся сознанием поглощает ее в себя. Последнее слово этого отвлеченного бытия, яснейшее его сознание есть готовая к услугам теория, — хотя, по сущности воззрения, если бы в человеческих силах было быть верным такому воззрению,—

---

* здесь место, здесь и прыжок *(лат.).— Ред.*

выходит, что и это яснейшее воззрение поглотится еще яснейшим, и т. д. до бесконечности.

Неисчислимые, мучительнейшие противоречия порождаются таковым воззрением.

Выходя из принципа стремления к бесконечному, оно кончает грубым материализмом; желая объяснить общественный организм, скрывает от себя и от других в непроницаемом тумане точку его начала: бытие человечества, пока оно не разветвилось на народы; требуя специализма, уничтожает безграничностью обобщения вопросов возможность всякого специального исследования.

И все это происходит оттого, что вместо действительной точки опоры — души человеческой берется точка воображаемая, предполагается чем-то действительным отвлеченный дух человечества. Ему, этому духу, отправляются требы идольские, приносятся жертвы неслыханные, жертвы незаконные, ибо он есть всегда кумир, поставляемый произвольно, всегда только теория.

Вот существенный порок исторического воззрения, и вот существенный же порок так называемой исторической критики. Она не имеет критериума и не вносит в созерцаемое света идеала по существу воззрения, — а с другой стороны, по невозможности, обусловленной человеческою природою, жить без идеала и обходиться без критериума, создает их произвольно и прилагает беспощадно.

Когда идеал лежит в душе человеческой, тогда он не требует никакой ломки фактов: он ко всем равно приложим и все равно судит. Но когда идеал поставлен произвольно, тогда он гнет факты под свой уровень. Сегодняшнему кумиру приносится в жертву все вчерашнее, тем более все третьегодняшнее, и все представляется только ступенями к нему. Прилагая это положение к истории наших критических воззрений, не мудрено понять, например, в силу чего Гоголю становится монумент на обломках статуи Пушкина [33], в силу чего завтра столкнут Гоголя и скажут ему, как предки наши Перуну: «Выдыбай, боже, выдыбай!» [34] — в силу чего всякая статья бывалых годов начиналась с постоянного уничтожения всей литературы в пользу одного кумирчика. Все это было и есть не что иное, как последовательно проведенное историческое воззрение в край-

нем и наиболее последовательном проявлении его, в гегелизме.

Собственно говоря, словом: *историческая школа, историческое направление* — обозначается нечто другое; ни Савиньи, ни Тьерри, например, не делят исторического воззрения в вышеозначенном смысле; но им, как и другим подобным художественным натурам, в науке должно быть приписано не историческое воззрение, а *историческое чувство*. Это чувство еще не вызрело до полного, всеохватывающего принципа и само не может успокоиться на принципе, произвольно поставленном; оно есть непосредственное, целому веку данное и в даровитейших представителях развитое до тонкости, но еще не формулированное. Историческое воззрение в той логической последовательности, в какой проведено оно выше, есть одна из попыток определить, узаконить, формулировать эту новую силу, открывшуюся в конце последнего столетия, силу, открытие которой в мире разумения столь же важно по своим последствиям, как открытие Фультона в мире материального благосостояния.

Но открытие этой силы нисколько не есть прозрение отвлеченного духа человечества и нисколько не подвигает душу человека к нравственному, то есть *цельному* совершенству. Для души всегда существует единый идеал, и душа развиваться не может. Развивается, то есть обогащается новыми точками зрения и богатством данных, — мир ее опыта, мир ее знания; но обогащение и расширение этого мира не подвигает душу к правде, красоте и любви, независимо от собственных ее стремлений, тогда как по историческому воззрению, проведенному последовательно, каждая новая минута прогресса должна быть новым, от стремления души не зависящим, торжеством идеи, то есть духа. И так как кто-то весьма справедливо заметил, что для говорящего: «Все вздор в сравнении с вечностью», — самая вечность есть вздор, то очевидно, что в сущности исторического воззрения лежит совершеннейшее безразличие нравственное, соединенное с фатализмом, по которому ничто, ни народы, ни лица не имеют своего *замкнутого самоответственного* бытия и являются только орудиями отвлеченной идеи, преходящими, призрачными формами.

Самое *чувство* историческое нисколько не исчерпано этой ложной формулой. Чувство, пока оно не перейдет в слепое, рабское пристрастие, всегда справедливо, как указатель новых сторон жизни.

Историческое чувство открылось как реагент против ломки всего существующего и существовавшего, обнаружилось как боль от прикосновения хирургического инструмента к живому телу. Это было в последней четверти XVIII столетия.

Едва ли нужно напоминать о тех странных симптомах, которые открылись при первом приближении ножа теории к живым народным организмам, сложившимся веками. Спору нет, что болезненные наросты образовались на этих телах; спору нет, что покрылись мохом или даже окаменели многие из этих наростов,— но исторические отработки отозвались в час своего разрушения, ибо в них, хотя и покрытых отверделыми или поросшими мохом струпьями, таилась жизнь посильнее жизни личной мысли, личной теории — и вот явилась реакция, отпор всех живых элементов, выразившийся резко и безобразно в романтизме, законно и правильно в исторической школе, дико в Гёрресе (несмотря на бесспорное глубокомыслие этого философа реакции), в Овербеке, в романтиках-поэтах, полно и жизненно в Вальтере Скотте, в Августине Тьерри[35].

Все сии явления, как отрицательные, так и положительные, произошли вследствие пробуждения исторического чувства. Историческое же чувство пробудилось, в свою очередь, вследствие того, что коснулись живых мест ножом теории. Пока идея *der Aufklärung** развивалась только в умственном мире, явления реакции не могли быть столь резки, хотя Гердер уже носит в себе историческое и романтическое чувство. Пока продолжалось еще упоение, произведенное первым торжеством теории над жизнию, явления реакции не были еще сознательны, хотя сумеречное мерцание, сообщающее поэтический колорит деятельности Шатобриана, граничит уже с утреннею зарею исторического чувства, и весь этот замечательный писатель есть не что иное, как его Рене, отравленный настоящим и глубоко, хотя безнадежно и бессознательно, грустящий по прошедшем.

---

* Просвещения *(нем.)*.— *Ред.*

Все явления, как предварительные и тревожно-смутные, так последовательно-противоположные и резко определенные, суть обнаружения новой силы, *силы исторического чувства.*

Эта сила открылась, эта сила действует, от нее некуда уйти сознанию, да и незачем уходить. Пусть не удалась ее формула, то есть историческое воззрение,— это ничего не значит. Может быть, еще несколько попыток формулирования не удадутся, как не удалось даже Шеллингу формулировать окончательно; но зато этот Платон нового мира разбил старую формулу, и она рухнула в бездну под молотом его логики.

Вот почему слова сего величайшего из мирских мыслителей дозволил я себе избрать эпиграфом к моему рассуждению.

Высшее значение формулы Шеллинга, поскольку обозначается она в доселе изданных последних его сочинениях, заключается в том, что всему: и народам и лицам — возвращается их *цельное, самоответственное* значение, что разбит кумир, которому приносились требы идольские, кумир отвлеченного духа человечества и его развития.

Развиваются — если можно уже употребить теперь это слово — народные организмы, нося в себе следы более или менее отдаленной принадлежности к первоначальному единству рода человеческого, единству не отвлеченному, моменту необходимо существовавшему.

Каждый таковый организм, так или иначе сложившийся, так или иначе видоизменивший первоначальное предание в своих преданиях и верованиях, вносит свой органический принцип в мировую жизнь. Естественно, что несколько таковых *однородных* организмов, имея сходство в однородности принципов, образуют циклы древнего, среднего, нового мира.

Каждый таковый организм сам в себе замкнут, сам по себе необходим, сам по себе имеет полномочие жить по законам, ему свойственным, а не обязан служить переходною формою для другого; единство же между этими организмами, единство неизмененное, никакому развитию не подлежащее, от начала одинаковое, есть правда души человеческой.

Чистейшая форма ее, хранившаяся под спудом еврейства, смутно доступная интуитивной силе души, опе-

режавшей иногда многосложную операцию политеизма и, наконец, во плоти пришедшая в мир,— идеал, одним словом, пребывал и пребывает от века.

Он есть вечная правда, неизменный критериум различения добра и зла, права и не-права. Не он, стало быть, не вечная правда судится и измеряется веками, эпохами и народами, а века, эпохи и народы судятся и размеряются по мере хранения вечной правды души человеческой и по мере приближения к ней[36].

V

Вот то, что уже, можно сказать, завоевано у исторического воззрения, и притом завоевано при посредстве того же исторического чувства, которое неправильно, незаконно формулировано историческим воззрением. Что само это чувство указало здесь на незаконность, это едва ли требует больших доказательств. Доказательство наилучшее — в тех крайностях, до которых дошла теория, в тех беспрестанных противоречиях, в которые она впадала на наших глазах в своей исторической критике.

Историческая критика искусства родилась под влиянием исторического чувства и подчинилась влиянию исторического воззрения. *Прием* ее совершенно правильный как нечто непосредственно ей данное; *выводы* — совершенно ложны, как подчиненные неправильной формуле.

Первая и главная ложь ее состояла в мысли, *что в каждой лжи есть часть истины;* или иначе, *что каждая ложь есть форма истины;* или, наконец, еще проще, *что каждая ложь есть относительная истина.*

Прямое последствие такого положения есть, конечно, то, *что нет истины абсолютной* (при идее о бесконечном развитии), то есть, проще же говоря, *что нет истины.* Нет, стало быть, и красоты безусловной и добра безусловного.

Так как на этом душа человеческая никоим образом успокоиться не может; так как ей нужен идеал, нужна крепкая основа, — то *последнее* звено развития, *последняя* относительная истина признается за критериум. Является теория, построенная на произвольном критериуме, и на основании ее произносятся *окончательные*

приговоры, сменяющиеся другими *окончательными*, ожидающими на смену третьих, четвертых *окончательных* и т. д., usque ad infinitum! *

Так, на наших глазах, например, самые уродливые произведения Занда принимались за последнее слово красоты и правды; прежде же этого, и притом весьма незадолго до этого, один Гете в его величавом олимпийском спокойствии был предметом поклонения, а все другое уничтожалось — презрительно говорилось о Занде, Шиллеру отказывали в имени художника и т. д.; а еще того прежде, в тридцатых годах, «Notre Dame de Paris» ** являлась венцом искусства, Бальзаков Феррагус и другие ходульные лица возносимы были выше облаков [37]. Затем, как змей, кусающий хвост [38], критика принималась за старое — и мы видим теперь Занд сводимою с пьедестала и развенчиваемою; мы читали статьи весьма тонкие и писанные ценителем замечательным о французских классических трагедиях и об игре г-жи Рашель в этих про́клятых истинною критикою искусства трагедиях [39], читали серьезные толкования о том, что, в сущности, есть пляска на канате, читали восторженные похвалы и этим нелепым произведениям страны, лишенной истинного художественного чувства, и века, извращавшего всякое, не только художественное, чувство.

Публике оставалось или вовсе не верить критике, или верить последнесказанному ей; но так как последнесказанное на́чало все более и более становиться неуловимо, то публика предпочла не верить критике и поступила весьма законно. Что это так — это факт неоспоримый.

Прежде, *во дни о́ны*, в те дни, когда мы (я тогда был еще публика — счастливое время юности!) пламенно верили и величию Феррагуса («Histoire de treize» ***), и потом столь же пламенно чистому художеству *зеленого* «Наблюдателя» [40], и затем всему, что говорил нам непрерывно волновавшийся и нас непрерывно волновавший голос великого, даровитого критика; прежде, я говорю, первое, что жадно разрезывал читатель в новой книжке журнала, был отдел критики и библиографии.

* прямо до бесконечности *(лат.)*.— *Ред.*

** «Собор Парижской богоматери» *(франц.)*.— *Ред.*

*** «История тринадцати» *(франц.)*.— *Ред.*

Теперь он, большею частию, остается неразрезанным, и критик пишет для собственного удовольствия и для удовольствия редакции журнала; скоро, вероятно, и самые редакции не будут читать критических статей, ни в собственных, ни в чужих журналах помещаемых.

Что этот факт имеет причины не в одном отсутствии настоящего критического дарования, каково было дарование Белинского; что не одни только литературное торгашество и постыдная продажа мнения на вес вещественных выгод и во имя отношений писателей к журналам подорвали кредит критики (хотя последнее обстоятельство и принадлежит к числу *вопиющих*), а что в самых принципах критики лежит уже несостоятельность,— это несомненно.

Фраза: *относительная истина* — есть ни более ни менее как фраза. Отсутствие прочного, не условного идеала, отсутствие убеждения — вот в чем заключается болезнь исторической критики, причина ее упадка, причина реакции против нее критики отрешенно-художественной.

В самом деле, добросовестное мышление вправе наконец сказать: дайте же нам какой-нибудь критериум, какую-нибудь основу! Будет вам низвергать нас из эмпирея в тартар и из тартара подымать в эмпирей, а то ведь в самом деле придется поверить мысли, которую некоторые смельчаки уже и высказывали,— что оценка изящного есть дело личного вкуса. Помилуйте! вы скоро будете приглашать нас восторгаться опять и Марлинским, и метафорическою поэзиею! Все ведь относительно, и реакции мысли неуловимы. Вы уж успели забыть, например, что при всех своих увлечениях, при множестве безобразных произведений Занд, как поэт, все-таки один из великих поэтов и один из величайших во всей истории литературы сердцеведцев; вы позабыли, как благоухают свежестью и страстью многие целые ее создания, как благоухают в самых безобразных ее произведениях многие страницы, как иногда, при всей дикости навязанной ей чужою теориею мысли, постановлены у нее правильно, глубоко и тонко некоторые отношения... Вы уже все это успели позабыть, но мы, публика, этого не позабыли — и не отдадим вам поэтому того Занда, с которым мы прожили так много, весьма любя Теккерея и Диккенса и тоже живя с ними, как

не отдадим никому и ничему Пушкина, хотя воспитывались потом и под влиянием Гоголя, хоть умели потом оценить и Островского! Всему свое место: не сотвори себе кумира и всякого подобия.

Дело в том, что публика, масса не верит уже более критике именно потому, что критика сама в себя не верит.

Кому же нужна теперь критика?

Публике она, в настоящем своем виде, не нужна — это факт. Горе в том, что она не нужна и литературе.

В отношении к литературе у критики вообще две обязанности: изучать и истолковывать рожденные, органические создания и отрицать фальшь и неправду всего деланного. В отношении ко всему *рожденному* критика в наше время оказывалась бо́льшею частию несостоятельною. Были блестящие исключения, есть они и до сих пор (ибо иначе трудно было бы объяснить самое появление моей чисто отрицательной статьи в журнале, в котором она является, и, стало быть, известную степень симпатии мнений автора с мнением редакции), но такие исключения редки. С другой стороны, и в отношении ко всему обыденному критика потеряла право суда, утратила то полномочие, которое дается ей правильным отношением к рожденным созданиям искусства.

Историческая критика, слепо отдавшись формуле, потеряла самое дорогое: *веру в историю*. Счастливы, трижды счастливы те, которые веруют в историю; еще счастливее те, которые чувствуют ее дуновение; но многие ли способны действительно в нее веровать, и еще не меньше ли количество тех, которые чувствуют ее по непосредственному наитию? Неужели *те* в нее веруют, которые понимают последовательность исторического развития литературы *только* в проведении своих мыслей? Неужели *те* ее чувствуют, которые способны закидать камнями все нововозникающее в литературе, потому только, что оно возникло без их ведома и позволения?

Нет! не веруют они в историю, ибо не способны сознать исторической необходимости, не способны сознать иной исторической и литературной задачи, кроме их собственной; не чувствуют они истории, ибо не в силах встать выше преходящих явлений, выше самих себя, в уровень с вечными началами правды. Верить в исто-

рию — значит верить в вечную и непеременную правду. Те, которые верят в произвольно принятую теорию,— не способны ради правды отрешаться от своих личных, узких идеалов. Теория знает и видит только себя, помнит только то, что она по своему убеждению делала хорошего, всякие возражения зовет ограниченностью, всякое противодействие ее противоестественным прихотям — обскурантизмом. Таким образом, выходя из идеи вечного развития, она впадает в совершенно китайский застой. Она забывает, что, как любовь к людям, разумно воспитанная, состоит не в том, чтобы беречь, холить и гладить в личностях их порочные, слабые или смешные стороны,— так, равномерно, и уважение к делу, до нас совершенному, к слову, до нас сказанному, заключается не в том, чтобы принимать дело со всеми его неорганическими наростами, повторять слово как мертвую букву, но в том, чтобы дело оценить по заслугам, ни выше, ни ниже того, что оно действительно стоит, чтобы слово очистить от шелухи и воспользоваться вполне заключающимся в нем ядром [41].

VI

Во всякой произвольной теории, как бы безотрадна она ни была, есть своя увлекающая сторона; неправда ее и крайние ее последствия обнаруживаются уже после. Первые теоретики и первые прозелиты теории обыкновенно суть люди самообманывающиеся, пламенно стремящиеся к идеалу и сами не видящие крайних граней своей мысли: в деятельности их увлекает других их натура, их даровитость, их убеждение. Слабости теории обнаруживаются уже тогда, когда пламенные поборники замолкли, когда остались одни нагие результаты, лишенные того живого и безграничного, что жило, что горело в даровитой и могучей натуре, что ослепляло своим ярким блеском и влекло за собою сочувствия массы. Тогда начинается реакция жизни против теории.

Видали вы, как трава пробивается сквозь скважины кладбищных памятников, ветшающих и распадающихся, несмотря на то что они каменные, по мудрому закону природы, которая не любит трутней, превращая их в прах и тление и из праха выводя жизнь? Так отпоры

духа жизни пробиваются сквозь трещины теории, надгробного памятника, имеющего значение только как напоминание о том, что когда-то жило и волновалось.

Подобные явления совершались всегда и теперь совершаются. Позволяю себе остановиться на них.

Что такое, в сущности, эти, поднявшиеся отвсюду, требования художественной критики? [42] Реакция живого, требующего живых опор, и ничего более! Что значат в самой литературе, потому что литература идет об руку с жизнью, стало быть, и с критикою, явления, диаметрально противоположные явлениям, которых слово разъяснено историческою критикою? Я разумею не такие явления, которые суть нечто совсем новое, стало быть, *рожденное, живое,* а такие, которых появление на свет обусловлено одним только отрицанием, которые имеют значение только как свидетельство жизненного отпора, разрушающего последние остатки отжившего и тлеющего. Отпор всегда бывает резок, как чистая противоположность, груб и сух, как голая мысль; в отпоре все бывает пересолено, все *сделано,* а не рождено; но отпор прав в своем источнике, то есть в отрицании, и потому сухие порождения правой и честной мысли имеют иногда успех, и притом довольно значительный, как свидетельство реакции *.

---

* Посмотрите, например, в современной письменности на довольно энергическую и потому замечательную деятельность писателя, проникнутого весьма честною и благородною, но явно отрицательною, явно порожденною одним отпором мыслью: на повести г. Крестовского. Припомните в особенности его повесть «Фразы» [43]. Жестче, резче, безжизненнее трудно себе что-нибудь представить, а между тем отпор, породивший ее, правдив и честен.

Посмотрите, с другой стороны, какой отпор порождает анализ мелочных существований, пошлейших чувств и обыденнейших происшествий, доведенный до nec plus ultra ** в продуктах умирающей, или даже, можно сказать, умершей натуральной школы. Во-первых, начали уже толковать об Анне Радклиф и повестях Марлинского, а во-вторых, начали являться даже и произведения, радикально противоположные *натуральным*. Не говорю о таких, в которых, при любви к эксцентрическому, проглядывало нечто большее: талант и душа писателя; укажу, например, на такое, как недавно появившаяся «Портретная галерея» Данковского [44]. Несмотря на фальшивую грандиозность основной темы, на поддельность главного героя, на не сообразную ни с чем и достойную Поля Феваля интригу, роман имел в публике некоторый успех.

** до крайней степени *(лат.).— Ред.*

Что же делать тут критике? Самой удариться в реакцию (что она часто и делает в последнее время)? Но реакция права только в своем отрицании, а у критики должна быть положительная основа, живые начала. Что же признать ей за такие положительные, живые начала, откуда взять их? Не из реакции! Реакция сама не имеет положительных основ; реакция знает, что она *не хочет,* но не знает, чего *хочет:* она не более, как трава, пробивающаяся сквозь расщелины плесневеющих надгробных камней, слепое орудие жизни, естественное отвращение к мертвечине,— вот что такое реакция. На ней вы не построите начал и, повинуясь ей, не выйдете из заколдованного круга старой мысли и отрицания старой мысли, пойдете не вперед, а назад, сочтете отрицательные требования жизни за причудливый возврат к старому, дойдете до школ порчи вкуса, порчи здравого чувства изящного, поставите на одну доску вечного, всечеловеческого Шекспира с жеманным Расином и ходульным Корнелем, или, по крайней мере, станете находить в них большой *смак.* До всего можно дойти, если отпоры жизни принимать за первые крики живых, законнорождающихся чад ее.

На место отжившего может стать не теория, извлеченная логически из отпоров, созданная a contrario (по противоположениям), а новый живой принцип.

Рассматривая явления литературы, мы можем убедиться, что произведения, сочиненные с известными отрицательными целями, только свидетельствуют об отпоре, но никаких целей не достигают: одно отрицание не создает живого убеждения, без которого творчество невозможно.

Только живое, только рожденное, только принявшее плоть и кровь, живет и действует. Только верование, принцип сердца, может наполнить жизнь содержанием. Верование, предшественницей которого бывает всегда реакция, обыкновенно растет незаметно, выходит наружу тихо, зреет в уединении, но самым первым своим появлением уже оскорбляет и раздражает как теорию, то есть то, что жило и отжило, так и реакцию, то есть то, что мечтает жить на основании резкой противоположности своей отжившему.

Принцип, вносимый в жизнь верованием, есть сна-

чала бессознательное, но крепкое и коренное чувство*, а никогда не формула, ибо формула есть не что иное, как

Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut...
Звук и дым
Вокруг огня небес! [46]

Принцип этот никогда не есть только отрицательный, потому что он дан самою жизнью, как свободный продукт ее, а не как орудие против отжившего.

Принцип этот есть, одним словом, *новое слово* жизни и искусства, более или менее обширное объемом, но всегда *рожденное,* а не искусственно сделанное, всегда *гениальное,* то есть с мировыми силами связанное.

Первый признак истинно нового или гениального есть присутствие в нем собственного, ему только принадлежащего содержания: оно всегда носит, так сказать, во чреве нечто такое, о чем и не грезилось реакции, но вместе с тем и все предшествовавшее ему есть его законное достояние. Оно всему родное, и притом кровное родное, и прошедшему, и настоящему, и будущему, но, ни с чем не разрывая связи, все себе усваивая, все обнимая любовью, оно никогда не теряет своего, особенного потому, что есть нечто в высшей степени сознательное. Оба эти последствия, два этих других признака выводятся из одного источника.

У гениальных натур (потому что о них говорится, когда говорится о новом слове жизни и искусства) созерцание не разорванное, а цельное. Нося в себе будущее, они, однако, видят осязательно живую связь этого будущего с настоящим и прошедшим, знают, что последний шаг прошедшего ведет к настоящему, что этого шага миновать нельзя, но нельзя на нем и остановиться. Мерно, тихо, осторожно, чуждая слепого бунта про-

---

* Убежденье хоть не скоро
Возникает — но зато
Кто Колумба Христофора
Переспорить мог? Никто!

Я. Полонский [45]

тив форм, идет вперед творческая сила *. Она осмыслит только последний шаг старого, выжмет из него весь оставшийся сок и, уловивши в старых формах совершенно новые эффекты, последние, которые могут быть даны ими и которые, как звенья, связывают их с новыми формами, раскрывает новый мир. Напротив, деятельность метеоров в жизни и в искусстве начинается прямо с слепого разрушения форм, прямо с «Кромвеля», «Гана Исландца» и положения: «le beau c'est le laid» *** [48] — или с Макара Алексеевича Девушкина и его жалоб на безжалостное, по его мнению, представление Акакия Акакиевича, и, как метеор, исчезает в воздухе. «И память его погибе с шумом» [49], или, как говорит Гораций: «Vis consili expers mole ruit sua» **** [50].

С другой стороны, гениальная творческая сила есть всегда сила в высшей степени сознательная. Много толковали о том, что творческая сила творит бессознательно; много приводили даже примеров, что произведения бывают выше сил производящих. Но это фальшивое мнение не выдерживает никакой критики, недостойно даже серьезного опровержения. Многим удивительно кажется, каким образом человек, гораздо менее, чем они, ученый и образованный, творит гениальное; многим обидно, что гениальная сила открывает с простодушнейшим убеждением такие вещи, которых они не читали в книгах, — и сколько обвинений в безмерном самолюбии,

---

* Так Пушкин от «Руслана и Людмилы», обработки единственного живого, что он застал в старом, единственного такого, в чем, не оскорбляя старых форм, освященных Ариостовым именем, восходит постепенно до «Капитанской дочки» и «Бориса». Так Гоголь от «Вечеров на хуторе», обработки опять-таки единственного живого, что застал он в направлении исторических романов, доходит до «Шинели». Так в наше время Островский начинает с «Свои люди сочтемся», где гоголевский прием приложен в последний раз к действительности, и переходит в мягкое, свободное и вполне разумное, истинно поэтическое отношение к великорусской жизни. Так Брюллов, по словам одного из своих биографов, избирает сюжет Помпеи, потому что этот сюжет «соединял фантазии новой романтической школы со строгими этюдами почтенного классицизма» [47]. Так Мейербер разделывается с старым направлением своим «Crociato» ** и затем уже открывает новый мир в «Роберте».

** «Крестоносцем» *(итал.)*.— *Ред.*

*** прекрасное — это безобразное *(франц.)*.— *Ред.*

**** Сила без разума гибнет сама собой *(лат.)*.— *Ред.*

в невежестве, даже в тупости понимания падало и до сих пор падает на гениальные силы за их простодушие! А между тем только на таких обвинениях и основывается дикая мысль о бессознательности творческой силы. На деле же выходит совершенно противное. О том, что великая творческая сила знает *свое* дело, и говорить нечего: в *своем* деле она воспитывает даже собственных своих судей, а сначала их не имеет, ибо то *новое*, что вносит она в мир искусства или жизни, разъясняется (то есть воплощается) ее же творчеством. Гений есть нечто всестороннее; взгляд гениальной силы дорог даже и тогда, когда не касается собственно ей принадлежащего дела. Шекспир мог бы быть величайшим из государственных людей Англии. Брюллов в Дарданеллах, руководимый одним зорким взглядом, без малейшего знания морского дела, удивил корабельным маневром опытнейших моряков, и замечательнее всего то, что с упорством истинного, сознательного убеждения отстаивал возможность такого маневра [51]. Великая творческая сила есть сила сознательная, сила практическая, сила рождающая, потому что иначе она не могла бы внести во плоти в мир врученное ей новое слово жизни или искусства.

Самое слово творческой силы, как приходящее во плоти, только сначала оскорбляет и раздражает, или, лучше сказать, ослепляет очи своим появлением. Оно не есть поглощающее все прежние, до него сказанные и столь же многознаменательные, поскольку удовлетворяли они вечным потребностям души человеческой, и нисколько не исключает возможности будущих, ибо неисчерпаемо богатство сочувствия и понимания, дарованного Вечною Любовию душе человеческой!

VII

Результат всего доселе развитого рассуждением — тот, что историческое воззрение как формулированная теория не право; но что право тем не менее, и право в высшей степени, *историческое чувство,* которого было оно неудачною формулою. Это историческое чувство есть наше, нами помимо нашего ведома приобретенное,



Фотография 1850-х годов. Сидят: в центре — Ап. Григорьев, справа — А. Н. Островский. Стоит справа — Б. Н. Алмазов.

в нас живущее, проникающее все наши созерцания и все наши сочувствия.

Что же оно такое, это историческое чувство?

Для того чтобы не вдаваться в отвлеченные определения, чтобы иметь какую-либо твердую точку опоры на каком-либо грунте, всего лучше поискать определение его в тех приемах, в каких оно выразилось в исторической критике.

Первый и главнейший прием исторической критики заключается в том, что литература и вообще всякая духовная деятельность рассматриваются ею как органический плод века и народа, в связи с развитием общественных понятий,— и всякое литературное произведение, если только оно подвергается суду ее, предстает на этот суд как живой отголосок времени, его умственных и нравственных созерцаний. *Притом:* явления рассматривает она в их преемственной связи и последовательности, выводя их, так сказать, одно из другого, сопоставляя и сличая их между собою. *Наконец,* историческая критика определяет: что́ произведение принесло с собою в мир, что́ в жизни оно угадало, что́ из жизни отразило, что́ оно присовокупило своим содержанием и его развитием к общему богатству содержания души человеческой.

Что этот прием обусловлен историческим чувством, этого, кажется, нечего доказывать. Из него для определения исторического чувства выводится то, что это чувство есть *чувство органической связи между явлениями жизни, чувство цельности и единства жизни.*

Истина, кажется, очень простая, что жизнь есть нечто органическое и что все явления ее связаны между собою, а между тем эта истина была решительно колумбовым яйцом. Чтобы понять, каким откровением была идея органического единства, стоит только перенестись в прошлое столетие и его воззрения.

Не касаясь вообще философии XVIII века, я обращу только ваше внимание на историю мышления об изящном, на понятия литературные.

Шекспир, перед которым все народы мира ныне равно благоговеют (даже и французы, по-прежнему, впрочем, не понимая его), долгое время был почти забыт и заброшен в собственном его отечестве, во имя условной образованности французской, или, лучше сказать, ро-

манской, как теперь, например, во имя, конечно, более широкой, но все-таки условной формулы образованности романо-германской уничтожается некоторыми целый мир самобытной, органической жизни [52]. Эпитеты, которыми угощал Шекспира Вольтер, известны («Gille de la foire», «sauvage ivre» *), а между тем Вольтер же первый, съездивши в Англию и по великому уму своему догадавшись, что может быть жизнь с другими условиями, чем та, которая в понятии его современников стояла высшим идеалом, начал говорить с некоторым восторгом о величии этого *грубого* гения, которого после испугался и принялся честить вышеозначенными эпитетами [53].

В лице Вольтера целый век, целое тогдашнее человечество, привыкшие жить по условным формам, испугались раскрывающейся новой силы. Есть великий смысл в том, что пароль и лозунг философов: «Exterminez l'infâme» ** [54] — равномерно обращен и на феодально-католический мир, и на Шекспира с его переводчиком, честным и робким Летурнером. Узкая рассудочная формула, созданная чисто аналитическим взглядом, чувствует тревожно и смутно, что жизнь ее разобьет.

Чтобы понять весь страх формулы перед жизнию, перенесемтесь несколько в эту минуту истории.

У Франции был так называемый классический век, с так называемыми великими писателями; по понятиям этого века, по произведениям этих писателей сложились эстетические понятия. По странному стечению обстоятельств этим эстетическим понятиям подчинились: и *Италия,* забывши, что образцы вышли из реставрации, а реставрация началась в ней, и забывши, что под реставрацией у нее лежит Дант; и *Испания,* хотя первое движение французской литературы, Корнелев «Сид», пошло от ее богатой и самостоятельной литературы; и *Англия* — в эпоху ее реставрации Стюартов; и *Германия,* в которой сознание самостоятельной жизни было убито отсутствием германского единства. Я беру только факты, не углубляясь в причины, ибо факты только мне и нужны. Дело в том, одним словом, что идея Франции, или, яснее сказать, идея романизма, идея реставрации,

---

* Ярмарочный клоун, пьяный дикарь *(франц.).— Ред.*

** Уничтожьте гадину *(франц.). — Ред.*

есть идея не только преобладающая, но все уничтожающая, есть идея всечеловеческого образования и всечеловеческого эстетического чувства. Перед этой идеею все другое есть *невежество,* обскурантизм (точно так же как в наше время для многих все есть *невежество* перед идеалом романо-германским, что только нейдет под его уровень).

Да и в самом деле: все уже, кажется, сделано для блага человечества образованностью реставрации. Вкус изощрен и утончен, нравы доведены до возможной степени свободы: все это так блестяще и благопристойно. По местам только слышен запах гниющего трупа в тайных оргиях разврата; иногда только выбьется наружу грязная лава в произведениях Вольтера или хлынет целым омутом в романах маркиза де Сада; порою только чем-то зловещим отзываются медовые речи философов; но никому и в голову не приходит усомниться в том, чтобы слово эпохи не было последним словом мысли и чувства. Как усомниться в формуле, когда она так рациональна? Как усомниться в формуле, когда всякий уже знает, что человечество по прямой линии происходит от обезьян и не связано никаким единством, кроме единства телесного состава и его органов, когда философия истории аббата Базена[55] разоблачила всю грубость, дикость, ложь, невежество прошедшего?

Правда, что хранительное начало жизни, сознание вечных требований души, сказывается в некоторых уединенных мыслителях, в особенности в Англии;[56] правда, что здоровенный ум какого-нибудь дикаря Фонвизина, признак того же хранительного вечного начала, со смехом указывает на *швы* этой пышной одежды[57], но одного хранительного начала было бы мало для того, чтобы испугать эту, вооруженную всеми приобретениями ума, всем блеском образования, теорию. Новую силу чует она в трепете; приближение нового *зиждительного* начала жизни повергает ее с первой минуты появления в озлобление и ужас, доходящие до остервенения. Бедный Летурнер с его робкой, но глубокой любовью к Шекспиру попался тут, как кур во щи: совсем не до того тут дело![58] Тут тронуто больное место блестящей и условной образованности, тут впервые обнаружилась близость пробуждения нового чувства, *чувства исторического.*

Вот как оно родилось, а что оно сделало — вы знаете!

Живая, свежая трава пробилась сквозь надгробные камни, — жизнь охватила тлеющее. То, что считали умершим, — воскресло; иное, как Шекспир, поднялось на вечную жизнь; другое, как подавленные народности или под спудом лежащие памятники их поэзии, ожило на время, боролось, хотело жить снова, как хотела жить, например, романтическая реакция, совершило честно дело борьбы и улеглось на вечный покой. Но дело в том, что оно улеглось уже с почетом, на своем законном месте, окруженное подобающим уважением всего родного, сознавшего свое органическое с ним родство. Мумии не могли, конечно, остаться в мире; при первом прикосновении к ним воздуха жизни они распались прахом и тлением, но из праха и тления поднялася жизнь, жизнь, которой слово есть историческое чувство. Как всякое чувство, оно пробудилось от толчка, от прикосновения мысли к живому телу. Почувствовалась боль, и дан был отпор.

Отпор выражается всегда на первый раз в крайностях. Так и здесь выражался он, например, в клятвах Клопштока и его друзей перед Irminsäule * [59], в новых бардах и бардитах [60], в подделках Макферсона [61] и проч. Затем является ясный ум, сначала слишком отрицательный, как ум Лессинга. Отпор формулируется, но, в сущности, разбивает только то, против чего он борется; собственная же его формула разъедается живым историческим чувством Гердера. Гердер велик тем, что он весь проникнут чувством; его общей мысли недостает связности и ясности, но на чувстве его до сих пор и можно и должно воспитываться.

Засим идеи, получившие плоть, быстро переходят в события. Медовые речи философов разражаются речами Дантона; утопия Кондорсета [62] гибнет под секирою утопии монтаньяров; [63] утопии монтаньяров грозит, в свою очередь, подземная утопия Марата и гебертистов [64]. Является личность, в которой антиисторическое получает свое резкое определение (я беру только одну сторону Наполеона, часть его задачи), и начинается всеобщая ломка истории — громовая, напряженная, вызывающая отпор столь же напряженный, отпор судорожный.

---

* Ирминовым столбом *(нем.)*.— *Ред.*

Отпор как орудие жизни одерживает победу — и замечательно то, что одерживает эту победу не собственными, однако, силами, а силами нового, свежего элемента, не повинного в грехах всего прошедшего европейской истории. Мумия романтизма поднимается из гроба и облекается в торжественную одежду.

Но, увы! торжественная одежда оказывается тою смешною мантиею «доктора любви», в которой Захария Вернер являлся перед m-me de Staël; *[65] не потому смешною, что она старая (есть и старые одежды, которые нисколько не смешны, ибо они стары только относительно условного идеала образованности), а потому, что под нею не бьется пульса живой жизни, потому, что мумия поднята из гроба только для освидетельствования и сама распадается прахом.

А между тем вызов прошедшего на освидетельствование, обусловленный и порожденный, в свою очередь, тем, что слышались крики боли прошедшего в настоящем, утверждает, узаконивает чувство органической любви, связующей прошлое с настоящим, умершее с живым. Идея смерти, мертвая идея — побеждена. Жизнь и любовь несет с собою историческое чувство. В органическую связь приводятся все явления жизни, все звенья великой цепи — и понятно, каким лирическим чувством проникнут был один из борцов нового дела, Шиллер, в своей «Песне к радости», какая вера в будущее наполняла его душу, душу, которая вынесла все адские муки, все сомнения XVIII века и которая жила всеми его утопиями. Поэт, быть может, сам себя олицетворил в старом, годами и жизнию измученном бароне Аттингхаузене, благословляющем новое племя великими словами:

Es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen [66],

(то есть «переменяется время, и новая жизнь цветет изпод развалин»).

Глубокую и пламенную веру в историю дало на первый раз историческое чувство. Эта вера, но только чисто как вера, а никаким образом не формула, и есть его первое, законное определение. В правильном приеме исторической критики заключается только *вера в то, что жизнь есть органическое единство.*

---

* г-жой де Сталь *(франц.).— Ред.*

VIII

Для того чтобы вера была *живою* верою, нужно верить в непреложность, непременность, единство того, во что веришь. Даже и *сегодня* нельзя верить в то, что̀, по собственному нашему познанию, окончит бытие свое завтра, то есть верить как в нечто непреложное.

Само историческое *чувство* восстает против формулы вечного развития, в которую втеснило его историческое *воззрение*.

Историческое чувство разбило тот условный, *рациональный* идеал, до которого *развилось* человечество в XVIII веке, разбило последние грани этого рассудочного мышления, разбило в той области, которой в особенности касается это рассуждение, — *искусственно сложившиеся* эстетические требования; но это нисколько не значит, чтобы на место их оно поставило *эстетическое безразличие,* чтобы оно признало, например, одинаковость прав китайской драмы и Шекспира или (что почти все равно) ходульного французского классицизма и Шекспира. Оно возвратило только всему прекрасному его законное место, во имя того, что во все времена и у всех народов (кроме Китая и племен без памяти, без преданий и без законов[67]) душа человеческая постоянно высказывала одни и те же требования, одни и те же стремления *. Оно засвидетельствовало, что искусство всегда являлось с своими отзывами на эти требования и стремления, отзывами или лучшими в простоте своей, в безличном, растительном творчестве народных песен, полных силы, красоты и свежего благоухания, или глубоко обдуманными и хотя менее яркими, но столь же вдохновенными, в поэзии художественной. Оно вывело, одним словом, то положение, что везде, где была жизнь, была и поэзия; везде, где была поэзия, была она настоящая, высказывавшая стремления души человеческой к высше-

---

* Das Wahre war schon längst gefunden,
Hat edle Geisterschaft verbunden:
Das alte Wahre faß es an,—

Гёте[68]

то есть: «Истина найдена от века: она связывала всегда благородное духовное братство. *Старую истину* усвой твоей душе».

му, совершенному, прекрасному, всегда как нравственно, так и эстетически одинаково понимаемому; что идеал, одним словом, не развивается. Идеал может быть затерян, храним под спудом в ожидании его яркого рассвета; и тогда «сидящие во тме и сени смертной»[69] ищут его ощупью и возвращаются к сознанию его многотрудным путем отрицаний всего того, что не есть он (путь, так сказать, мифологический); но сам идеал остается всегда один и тот же, всегда составляет *единицу*, норму души человеческой.

Иначе — нет *истории*, а есть какое-то бессмысленное мелькание китайских теней.

Иначе — нет *искусства*, а есть только раболепное служение всякой жизни и повторение ее случайных явлений — на полотне ли, в мраморе ли, в слове ли; повторение, которое как таковое и не нужно; повторение, которое действительно не может ни быть так *вкусно*, ни так *удовлетворять*, как живое явление, ибо его нельзя съесть, ощупать и т. д.

А между тем именно к таковой, постыдной точке созерцания приводится формула, признающая развитие идеала, то есть, откровеннее говоря, несуществование идеала.

К результатам не менее безотрадным и хотя не столь постыдным, но узким и ограниченным, приводит формула, когда, не в силах вынести вечного вращения, вечного развития, она ставит геркулесовы столпы в *данную последнюю* минуту, говоря: «hic locus — hic saltus! то, что есть, то разумно!» («was ist — ist vernünftig»).

Начать с того, что тут есть явное самообманывание, хотя, как уже было показано, такое самообманывание свойственно душе человеческой. Последствием условно принятого идеала будет казнь всего того, что не есть он, то есть всего того, что не есть произвольно остановленная минута, а потом, разумеется, казнь его самого, этого условно принятого, новым столь же условно принятым. Стало быть, это — sub alia forma * — та же точка зрения XVIII столетия, та же теория, разбитая тогда, разбиваемая и теперь историческим чувством.

---

* в иной форме *(лат.)*. — *Ред.*

Отсюда мы можем вывести определение исторического чувства уже как *сознания цельности души человеческой и единства ее идеала,* сознания, которым обусловлена вера в органическое единство жизни, вера в историю.

IX

Вот определение, извлекаемое из первого совершенно правильного приема исторической критики, приема, из основ которого не исключается эстетическое чувство и перед которым Шекспир, например, велик не только как представитель общегерманского мира, но как великий поэт души человеческой, французская трагедия остается фальшью перед искусством и ложью на душу человеческую, хотя она и отражала потребности известной минуты, хотя на эффектных тирадах ее, несомненно, воспитывались известные героические движения души.

Не исключается равномерно из основ этого приема способность равного сочувствия всему прекрасному, в какие бы времена и у каких бы народов оно ни явилось, разумеется — с приложением общего критериума души человеческой и с началами суда по степени приближения к этому критериуму или удаления от него.

1) Одним словом, жизнь, с которою историческое чувство привело в органическую связь всю духовную деятельность, принимается за *пояснение,* а не за *закон* изящного. Искусство, по сущности своей идеальное, судится с точки зрения идеала жизни, а не явлений ее, ибо оно, как уже достаточно развивал я в статье «О правде и искренности в искусстве», само есть свет в отношении к явлениям. Озарить своим светом сферу более широкую, нежели сфера самых явлений, оно не может, или, другими словами говоря: оно, как дело человеческое, отражает в идеальном просветлении только то, что жизнь сама дает и дать может, — но, как лучшее из дел человеческих, стало быть, наиболее руководимое сознанием вечного критериума, вечной душевной единицы, оно становится в отрицательное или положительное отношение к жизни, смотря по отношению самой жизни к вечным законам.

2) Создания искусства, как видимые выражения внутреннего мира, являются или прямыми отражениями жизни их творцов, с печатью их личности, или отраже-

ниями внешней действительности, тоже, впрочем, с печатью воззрения творящей личности. Во всяком случае — субъективное ли, объективное ли, так называемое творчество есть в творящей силе результат внутреннего побуждения творить, то есть выражать в образах прирожденные стремления или благоприобретенные созерцания своего внутреннего мира. И даже границы между творчеством субъективным и творчеством объективным не могут быть резко определены: наблюдениями биографов и исследованиями критиков-психологов доказана во многих уже случаях связь созданий с личною жизнию творцов, да оно иначе и быть не может: что б ни выражал человек, он выражает только самого себя; что б ни созерцал он — он созерцает не иначе, как чрез призму своего внутреннего мира. Субъективнейшие ли из созданий Байрона, объективнейшие ли из типов Шекспира — равно обязаны бытием своим внутреннему побуждению творчества. Те и другие равно не хотят собою что-либо намеренно сказать, а если и говорят, так вот что: «Берите нас, каковы мы родились; берите нас, как примете вы орла, любящего скалы и утесы, как примете вы голубой василек в широком желтоводном море колыхающейся ржи; мы вас ничему не учим и ни в чем не виноваты; мы дети любви наших творцов, плоть от плоти их, кровь от крови; нас, как мать, выносила в себе их натура, и мы рождены, как *рождены* вы сами, а не *сделаны,* как сделаны предметы вашей роскоши и вашего испорченного вкуса. Примите нас, если мы родились и не совсем доношенные, примите нас, если мы родились даже с какими-либо органическими недостатками; примите нас, потому что и такими-то нас вам не сделать, потому что есть тайна в нашем рождении, тайна, которой вы не исследуете. Мы не то, что́ сама жизнь, ибо мы не сколки с нее: жизнь сама по себе — но мы так же самостоятельны и необходимы и живы, как самостоятельны и необходимы и живы ее явления. Вы нас не встречали нигде, а между тем вы нас знаете, и это — единственный признак нашего таинственного происхождения. Мы ваши старые знакомцы, нас целый мир, мир явно видимый, бесспорно существующий, чуть что не осязаемый».

3) Не говоря ничего *намеренно,* произведения искусства, как живые порождения жизни творцов и жизни эпохи, выражают собою то, что есть живого в эпохе, час-

то как бы предугадывают вдаль, разъясняют или определяют смутные вопросы. Дознано, кажется, несомненными опытами, что все *новое* вносится в жизнь только искусством: оно одно воплощает в своих созданиях то, что невидимо присутствует в воздухе. Искусство заранее чувствует приближающееся будущее, как птицы заранее чувствуют грозу или вёдро; все, что есть в воздухе эпохи, свое или наносное, постоянное или преходящее, отразится в фокусе искусства и отразится так, что всякий почувствует правду отражения; всякий будет дивиться, как ему самому эта правда не предстала так же ярко.

4) В мире искусства есть такие же допотопные образования и такие же допотопные творения, как в мире органическом. Мысль до своего полного художественного воплощения проходит несколько индийских аватар[70] и потом уже отливается в цельную, соразмерную, живую и могущую жить форму. Элементы цельного художественного мира слагаются задолго прежде*.

5) Когда искусство уловит окончательно вечнотекущую струю жизни и отольет известный момент ее в вековечную форму, эта отлитая искусством форма, по идеальной красоте своей, имеет в себе неотразимое обаяние, покоряет себе почти деспотически сочувствие, так что целые эпохи живут, так сказать, под ярмом тех или других произведений искусства, с которыми связываются для них идеалы красоты, добра и правды. Естественно, что, с одной стороны, влияние отлитых художеством форм выразится во множестве подражаний, в работе по этим формам. Естественно, с другой стороны, и то, что анализ идеалов доведет многих до одних голых, отвлеченных мыслей, которые извлекаются анатомическим ножом из живых произведений, что самые эти отвлеченные мысли станут, в свою очередь, основами для работ. Являются, одним словом, или копировки с натуры в манере известного художника, с его приемами, с его красками, или вариации на темы, извлеченные анализом из

* Насколько мысль эта (требующая, впрочем, особого, цельного развития) верна, можно убедиться даже на близких к нам явлениях. В отношении к *Лермонтову*, например, *Полежаев* и *Марлинский* суть допотопные образования; Лажечников с его вдохновенными прозрениями в сущность народной жизни, перемешанными с романтизмом,— допотопный мир в отношении к тому стройному и живому миру, который создает Островский.

созданий искусства. Так бывает всегда. Долгий след оставляют по себе произведения искусства, долгий след в письменности, в чувствованиях, в нравах общества, долгий до того, что почти всегда бывает минута застарелого тяготения, не их самих, конечно, ибо они ни в чем не виноваты, а мертвой копировки в их манере, или вариаций на сухие темы, из них извлеченные, и так идет до тех пор, пока нового мира не вызовет из небытия искусство, нового слова не скажет, нового толчка не сообщит.

X

Как грани критики чисто эстетической заключаются в требовании от критики поэтического понимания и такта, так грани критики исторической определяются историческим чувством, то есть критика должна глубоко понимать, что *живые* голоса жизни слышит она в художественных отзывах, что великие тайны мира души и народных организмов открываются ей в созданиях искусства. Каким же образом жизнь сама может быть принята за судебный критериум над тем, что в отношении к ней есть откровение, озарение всего в ней случайного, фокус, в который сводятся ее высшие законы?

Между тем историческая критика пошла именно этим ложным путем, то есть приняла жизнь как *явления* за норму искусства, и правильный прием: видеть в искусстве вообще, в искусстве словесном в особенности отражение жизни, — обратила весьма быстро в прием совершенно неправильный: видеть в искусстве рабское служение жизни. Такое отношение критики к искусству не похоже даже на отношение слепца к слепцу: нет! тут слепой хочет вести зрячего. Именно это самое делалось и делается в критике, когда она принимает фальшивый прием. Искусство всегда опережает ее, всегда захватывает жизнь шире той минуты, на которой произвольно останавливается критика.

Какой же выход из этого? Неужели же рабское служение искусству и *слепая* вера в него?.. Это было бы весьма неутешительно, хотя надобно согласиться, что слепая вера в искусство и рабское служение ему выше, нежели такое же рабское, только дикой гордости исполненное служение теории, которая хочет задержать, оста-

новить на данной минуте откровения жизни и поставить им геркулесовы столбы.

Критике нет, по-видимому, никакого выхода из следующей дилеммы, обнажаемой логическим мышлением:

Или критика вовсе не самостоятельна, а подчинена искусству.

Или критика ложно самостоятельна, то есть самостоятельность ее вредна или бесполезна.

Так и выходит, если критериум для критики берется в *явлениях* жизни или *явлениях* же искусства.

Но дело-то в том, что как *искусство,* так и *критика искусства* подчиняются одному критериуму. Одно есть отражение идеального, другая — разъяснение отражения. Законы, которыми отражение разъясняется, извлекаются не из отражения, всегда как *явление* более или менее ограниченного, а из существа самого идеального. Между искусством и критикою есть органическое родство в сознании идеального, и критика поэтому не может и не должна быть слепо историческою, а должна быть, или, по крайней мере, стремиться быть, столь же *органическою,* как само искусство, осмысливая анализом те же органические начала жизни, которым синтетически сообщает плоть и кровь искусство.

ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ СО СМЕРТИ ПУШКИНА

Статья первая

ПУШКИН. — ГРИБОЕДОВ. — ГОГОЛЬ. — ЛЕРМОНТОВ

I

В 1834 году в одном из московских журналов, пользовавшемся весьма небольшим успехом, но взамен того отличавшемся серьезностию взгляда и тона, впервые появилось с особенною яркостию имя, которому суждено было долго играть истинно путеводную роль в нашей литературе. В «Молве», издававшейся при «Телескопе» Надеждина, появлялись в течение нескольких месяцев статьи под названием «Литературные мечтания». Эти статьи изумляли невольно своей беспощадной и вместе наивной смелостию, жаром глубокого и внутри души выросшего убеждения, прямым и нецеремонным поставлением вопросов, наконец, тою видимой молодостию энергии, которая дорога даже и тогда, когда впадает в ошибки, — дорога потому, что самые ошибки ее происходят от пламенного стремления к правде и добру. «Мечтания» так и дышали верою в эти стремления и не щадили никакого кумиропоклонения, во имя идеалов разбивали простейшим образом всякие авторитеты, не подходившие под мерку идеалов. В них выразилось первое сознательное *чувство* нашей критики — я говорю *чувство,* а не

взгляд — ибо в них все было чувство. Так как по общему органическому закону мироздания ни одна мысль не является в стройной форме, не пройдя наперед несколько форм, так сказать, допотопных, — то и «Литературным мечтаниям» Виссариона Григорьевича Белинского (под ними подписался он еще таким образом: — он... инский. Чембар. 1834 г. дек. 12 дня; но все молодое поколение знало хорошо имя того, кто так смело и честно высказал то, что жило во всех, носилось в воздухе эпохи) — и «Литературным мечтаниям» — говорю я — предшествовали критические *динофериумы* Никодима Надоумки [1] — смелые, резкие, но неуклюжие и безвкусные выходки против застарелых мыслей... Но какая разница обличалась с первого же раза между деятельностию Белинского и деятельностию Никодима Надоумки! Вся правда и энергия Никодима Аристарховича пропадали даром вследствие семинарского безвкусия тона и положительного отсутствия чувства изящного: все заблуждения и промахи Белинского исчезали, сгорали в его огненной речи, в огненном чувстве, в ярком и истинно поэтическом понимании. И только при таких условиях могло пройти столько истин, и только при таких условиях могло начаться то дело, которого «Литературные мечтания» были первым камнем.

«Литературные мечтания» — ни более ни менее как ставили на очную ставку всю русскую литературу со времен реформы Петра, литературу, в которой невзыскательные современники и почтительные потомки насчитывали уже несколько гениев, которую привыкли уже считать за какое-то sacrum *, — и разве только подчас какие-нибудь пересмешники повторяли стих их старика Вольтера: «Sacrés ils sont, car personne n'y touche» **[2]. Пересмешников благомыслящие и почтенные люди не слушали, и торжественно раздавались гимны не только Ломоносову и Державину, но даже Хераскову и чуть ли не Николеву; всякое критическое замечание насчет Карамзина считалось святотатством, а гениальность Пушкина надобно было еще отстаивать, а поэзию первых гоголевских созданий почувствовали еще очень

---

* святилище *(лат.)*.— *Ред.*

** Они священны, ибо никто их не касается *(франц.)*. — *Ред.*

немногие, и из этих немногих, во-первых, сам *Пушкин,* а во-вторых, автор «Литературных мечтаний».

Между тем умственно-общественная ложь была слишком очевидна. Хераскова уже положительно никто не читал, Державина читали немногие, да и то не целиком; читалась история Карамзина, но не читались его повести и рассуждения. Сознавать эту ложь внутри души могли многие, но сознательно почувствовать ее до того, чтобы сознательно и смело высказать всем, — мог только призванный человек, и таким-то именно человеком был Виссарион Белинский.

Дело, начатое им в «Литературных мечтаниях», было до того смело и ново, что чрез много лет потом казалось еще более чем смелым — дерзким и разрушительным всем почтительным потомкам невзыскательных дедов, — что чрез много лет потом оно вызывало юридические акты в стихах, вроде следующих:

Карамзин тобой ужален,
Ломоносов — не поэт! [3]

Но — странным образом — начало этого дела в «Литературных мечтаниях» не возбудило еще ожесточенных криков. До этих криков уже потом *додразнил* Белинский своих противников, — хотя весь он с его пламенною верою в развитие вылился в своем юношеском произведении, — хотя множество взглядов и мыслей целиком перешли из «Литературных мечтаний» в последующую его деятельность, — и хотя, наконец, — положительно можно сказать, с этой минуты он, в глазах всех нас, тогдашнего молодого племени, стал во главе сознательного или критического движения.

В ту эпоху, которой первым сознанием были «Литературные мечтания», — кроме старых, уже не читаемых, а только воспоминаемых авторитетов, был еще живой авторитет, Пушкин, — только что появился почти в печати Грибоедов [4], — и только что вышли еще «Вечера на хуторе близь Диканьки». В эту эпоху, впрочем, не Пушкин, не Грибоедов и не «Вечера на хуторе» тревожили умы и внушали всеобщий интерес. Публика охладела на время к Пушкину, с жаром читала Марлинского, добродушно принимала за правду и настоящее дело разные исторические романы, появлявшиеся дюжинами в месяц, с тайной тревогою прислушивалась к соблазнительным

отголоскам юной французской словесности в рассказах барона Брамбеуса и под рукою почитывала переводные романы Поль де Кока.

Белинский был слишком живая натура, чтобы не увлечься хоть несколько стремлениями окружавшего его мира, и впечатлительность его выразилась в «Литературных мечтаниях» двумя сторонами: негодованием на тогдашнюю деятельность Пушкина и лихорадочным сочувствием к стремлениям молодой французской литературы. Из этих сторон только первая требует пояснения,— вторая в нем не нуждается. Белинский не был бы Белинским, не был бы гениальным критиком, если бы полным сердцем не отозвался на все то, что тревожило поколение, которого он был могущественным голосом. Чтобы идти впереди нашего понимания, он должен был понимать нас, наши сочувствия и вражды, должен был пережить поклонения бальзаковскому Феррагусу[5] и «Notre Dame» * В. Гюго. Человек гораздо старше его летами и, может быть, пониманием, хотя гораздо слабейший его относительно даровитости, Н. И. Надеждин написал в своей статье «Барон Брамбеус и юная словесность» несколько страниц в защиту этой словесности, в которой он видел необходимую для человечества анатомию;[6] и, без всякого сомнения, подобная защита была и выше и разумнее в свое время пустых насмешек. *Не сочувствовать* юной словесности имел тогда право, может быть, только Пушкин, ибо в нем одном такое несочувствие было прямое, художнически разумное и чуждое задних мыслей[7]. Его орлиный взгляд видел далеко вперед, так далеко, как мы и теперь еще, может быть, не видим. Остальные, исключая разве того немногочисленного мыслящего кружка, которого представителем был И. В. Киреевский — автор первого философского обозрения нашей словесности[8], — или лукавили в своем несочувствии, или не сочувствовали потому, что давно потеряли способность чему-либо серьезно и душевно сочувствовать, или, наконец, в основу своего несочувствия клали узенькие моральные сентенции и — что еще хуже — побуждения вовсе не литературные. А Белинский не был ни уединенным, строго логическим мыслителем, как И. В. Киреевский, ни одним из опекунов нравственности

* «Собор Парижской богоматери» *(франц.).— Ред.*

и русского языка[9], — он был человек борьбы и жизни. Все наши сомнения и надежды выносил он в своей душе — и оттого-то все мы жадно слушали его волканическую речь, шли за ним как за путеводителем — в продолжение целого литературного периода, до тех пор, пока... переворот, совершившийся в художественной деятельности Гоголя, не разделил всех мыслящих людей на две литературные партии.

Но об этом речь впереди. Имя Белинского, как плющ, обросло четыре поэтических венца, четыре великих и славных имени, которые мы поставили в заглавии статьи, — сплелось с ними так, что, говоря о них как об источниках современного литературного движения, — постоянно бываешь поставлен в необходимость говорить и о нем. Высокий удел, данный судьбою немногим из критиков! — едва ли даже, за исключением Лессинга, данный не одному Белинскому. И дан этот удел совершенно по праву. Горячего сочувствия при жизни и по смерти стоил тот, кто сам умел горячо и беззаветно сочувствовать. Бесстрашный боец за правду — он не усумнился ни разу отречься от лжи, как только сознавал ее, и гордо отвечал тем, которые упрекали его за изменения взглядов и мыслей, что не изменяет мыслей только тот, кто не дорожит правдой. Кажется даже, он создан был так, что натура его не могла устоять против правды, как бы правда ни противоречила его взгляду, каких бы жертв она ни потребовала. Смело и честно звал он первый гениальным то, что он таковым сознал, и благодаря своему критическому чутью ошибался редко. Так же смело и честно разоблачал он, часто наперекор общему мнению, все, что казалось ему ложным или напыщенным, — заходил иногда за пределы, но в сущности, в основах *никогда* не ошибался. У него был ключ к *словам* его эпохи, и в груди его жила могущественная и волканическая сила. Теории увлекали его, как и многих, но в нем было всегда нечто высшее теорий, чего нет во многих. У него — теоретики назовут это слабостию, а мы великою силою — никогда недостало бы духу развенчать во имя теории сегодня то, что сознал он великим и прекрасным вчера. Он не мог холодно отвернуться от Гоголя, он не написал бы никогда, что г. N или Z, как проводители принципов, имеют в нашей литературе значение высшее, чем Пушкин,

И между тем Белинский начал свое дело тем, что вместе с толпою горевал об утрате прежнего Пушкина, то есть Пушкина «Кавказского пленника», первых глав «Онегина» и проч. Как объяснить этот странный факт?.. И прежде всего не говорит ли этот факт против легкости в перемене взглядов и убеждений, в которой упрекали Белинского его враги? Белинский слишком глубоко воспринял в себя первую, юношескую деятельность Пушкина, слишком крепко сжился с нею, чтобы разом перейти вместе с поэтом в иные, высшие сферы. Он и перешел потом, перешел искренне, но только тогда, когда сжился с этим новым воздухом. Вполне дитя своего века, он не опередил, да и не должен был опережать его. Чем дольше боролся он с новою правдою жизни или искусства, тем сильнее должны были действовать на поколение, его окружавшее, его обращения к новой правде. Если бы Белинский прожил до нашего времени, он и теперь стоял бы во главе критического сознания по той простой причине, что сохранил бы возвышенное свойство своей натуры: неспособность закоснеть в теории против правды искусства и жизни...

Есть нечто неотразимо увлекательное в страницах «Литературных мечтаний», посвященных Пушкину: чувство горячей любви бьет из них ключом; наивность непонимания новых сторон поэта идет об руку с глубоким, душою прочувствованным пониманием прежних, и многое, сказанное по поводу этих прежних сторон, — никогда, может быть, уже так свежо и девственно страстно не скажется!

II

«Пушкин был совершенным выражением своего времени. Одаренный высоким поэтическим чутьем и удивительною способностию принимать и отражать всевозможные ощущения, он перепробовал все тоны, все лады, все аккорды своего века; *он заплатил дань всем великим современным событиям, явлениям и мыслям,* всему, что только могла чувствовать тогда Россия, переставшая верить в несомненность *вековых правил, самою мудростию извлеченных из писаний великих гениев* (слова эти — курсивом в оригинале и относятся к тогдашнему покло-

нению установленным авторитетам), и с удивлением узнавшая о других мирах мыслей и понятий и новых, неизвестных ей до того взглядах на давно известные ей дела и события. Несправедливо говорят, будто он подражал Шенье, Байрону и другим: Байрон владел им не как образец, но как явление, как властитель дум века, а я сказал, что Пушкин заплатил свою дань каждому великому явлению. Да — Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества, — *но мира русского, но человечества русского*. Что делать? Мы все гении-самоучки, мы всё знаем, ничему не учившись, всё приобрели, веселясь и играя, словом,

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь.

Пушкин от шумных оргий разгульной юности переходил к суровому труду:

Чтоб в просвещении стать с веком наравне,—

от труда опять к младым играм, сладкому безделью и легкокрылому похмелью. *Ему недоставало только немецко-художественного воспитания* (?). Баловень природы, он, шаля и играя, похищал у ней пленительные образы и формы, и, снисходительная к своему любимцу, она роскошно оделяла его теми цветами и звуками, за которые другие жертвуют ей наслаждениями юности, которые покупают у ней ценою отречения от жизни... Как чародей, он в одно и то же время исторгал у нас и смех и слезы, играл по воле нашими чувствами... Он пел — и как изумлена была Русь звуками его песен: и не диво, она еще никогда не слыхала подобных; как жадно прислушивалась она к ним: и не диво, в них трепетали все нервы ее жизни! Я помню это время, счастливое время, когда в глуши провинции, в глуши уездного городка, в летние дни, из растворенных окон, носились по воздуху эти звуки, *подобные шуму вод или журчанью ручья* (курсивом в оригинале).

Невозможно обозреть всех его созданий и определить характер каждого: это значило бы перечесть и описать все деревья и цветы Армидина сада. У Пушкина мало, очень мало мелких стихотворений; *у него по большей*

части всё поэмы: его поэтические тризны над урнами великих, его «Андрей Шенье», его могучая беседа с «Морем», его вещая дума о «Наполеоне» — поэмы. Но самые драгоценные алмазы его поэтического венка, без сомнения, суть «Евгений Онегин» и «Борис Годунов». Я никогда не кончил бы, если бы начал говорить о сих произведениях.

Пушкин царствовал в литературе десять лет: «Борис Годунов» был последним великим его подвигом; в третьей части полного собрания его стихотворений замерли звуки его гармонической лиры. Теперь мы не узнаем Пушкина; он умер, или, может быть, только обмер на время. Может быть, его уже нет, а может быть, он и воскреснет; этот вопрос, это гамлетовское «быть или не быть» скрывается во мгле будущего. По крайней мере, судя по его сказкам, по его поэме «Анджело» и по другим произведениям, обретающимся в «Новоселье» и «Библиотеке для чтения», мы должны оплакивать горькую, невозвратную потерю. Где теперь эти звуки, в коих слышалось, бывало, то удалое разгулье, то сердечная тоска; где эти вспышки пламенного и глубокого чувства, потрясавшего сердца, сжимавшего и волновавшего груди, эти вспышки остроумия тонкого и язвительного, этой иронии вместе злой и тоскливой, которые поражали ум своею игрою: где теперь эти картины жизни и природы, пред которыми была бледна жизнь и природа?.. *Увы! вместо их мы читаем теперь стихи с правильною цезурою, с богатыми и полубогатыми рифмами, с пиитическими вольностями, о коих так пространно, так удовлетворительно и так глубокомысленно рассуждали архимандрит Аполлос и г. Остолопов!..* Странная вещь, непонятная вещь! Неужели Пушкина, которого не могли убить ни исступленные похвалы энтузиастов, ни сильные, нередко справедливые, нападки и порицания его антагонистов, неужели, говорю я, этого Пушкина убило «Новоселье» г. Смирдина?.. *И однако ж, не будем слишком поспешны и опрометчивы в наших заключениях;* предоставим времени решить этот запутанный вопрос. *О Пушкине судить не легко.* Вы, верно, читали его «Элегию» в октябрьской книжке «Библиотеки для чтения»? Вы, верно, были потрясены глубоким чувством, которым дышит это создание? Упомянутая «Элегия», кроме утешительных надежд, подаваемых ею о Пушкине, еще замечательна в том от-

ношении, что заключает в себе самую верную характеристику Пушкина как художника:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь.

Да, я свято верю, что он вполне разделял безотрадную муку отверженной любви черноокой черкешенки или своей пленительной Татьяны, этого лучшего и любимейшего идеала его фантазии; что он, вместе с своим мрачным Гиреем, томился этою тоскою души, пресыщенной наслаждениями и все еще не ведавшей наслаждений; что он горел неистовым огнем ревности, вместе с Заремою и Алеко, и упивался дикою любовью Земфиры, что он скорбел и радовался за свои идеалы, что журчание его стихов согласовалось с его рыданиями и смехом... Пусть скажут, что это — пристрастие, идолопоклонство, детство, глупость, но я лучше хочу верить тому, что Пушкин мистифирует «Библиотеку для чтения», чем тому, что его талант погас. *Я верю, думаю, и мне отрадно верить и думать, что Пушкин подарит нас новыми созданиями, которые будут выше прежних...»* («Молва», 1834 г., ч. VIII, стр. 397—400) [10].

Сколько размышлений возбуждают эти пылкие юношеские страницы, на которых, повторю опять, глубокое понимание идет об руку с странным непониманием. Не ясно ли, что самое непонимание новых сторон, открывавшихся в Пушкине, было следствием слишком живого проникновения натуры критика прежними его созданиями! Иначе как объяснить, что человек, который равно ценил и лирические и юмористические стороны гения Пушкина, — стало быть, и «Цыган», и «Графа Нулина» (а надобно припомнить *непристойную* статью Никодима Надоумки по поводу «Графа Нулина»! [11]) — не понял «Гусара», напечатанного в «Библиотеке для чтения», не понял стремления Пушкина к Шекспиру, выразившегося в «Анджело»? И между тем этот юноша, не понявший «Анджело» и «Гусара», *верит* упорно в Пушкина, видит в нем выражение современного ему мира, *«но мира русского»,* — верит, наконец, в душу поэта, разлитую в его созданиях и тесно с ними соединенную, живущую одною с ними жизнию! Не говорю уже о том, что юноша, ставши мужем, понял и «Анджело», и «Гусара», и «Каменного гостя»! [12]

Все это в 1834 году.

А в 1857 и 1858 годах являются в журналах наших статьи, где то оправдываются отношения Полевого к Пушкину и Полевой ставится выше *по убеждениям,* [13] — то гг. NN, ZZ приписывается как проводителям принципов больше значения в русской литературе, чем Пушкину [14], — то, поклоняясь произведению, действительно достойному уважения, как «Семейная хроника», вовсе забывают о «Капитанской дочке» и «Дубровском»!.. [15] А в 1859 году является статья, исполненная искренней любви и искреннего поклонения великому поэту, но такой любви, от которой не поздоровится, такого поклонения, которое лишает поэта его великой личности, его пламенных, но обманутых жизнию сочувствий, его высокого общественного значения, — которое сводит его на степень кимвала звенящего и меди бряцащей, громкого и равнодушного эха, — сладко поющей птицы! Все это развенчание совершается с наивнейшею любовью, во имя поэтической непосредственности...[16]

Да! вопрос о Пушкине мало подвинулся к своему разрешению со времен «Литературных мечтаний», — а без разрешения этого вопроса мы не можем уразуметь настоящего положения нашей литературы. Одни хотят видеть в Пушкине отрешенного художника, веря в какое-то отрешенное, не связанное с жизнию и не жизнию рожденное искусство, — другие заставили бы жреца «взять метлу» и служить их условным теориям... Лучшее, что было сказано о Пушкине в последнее время, сказалось в статьях Дружинина [17], но и Дружинин взглянул на Пушкина только как на нашего эстетического воспитателя.

А Пушкин — наше все: Пушкин — представитель всего нашего *душевного, особенного,* такого, что остается нашим *душевным, особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами. *Пушкин* — пока единственный полный очерк нашей народной личности, самородок, принимавший в себя, при всевозможных столкновениях с другими особенностями и организмами, — все то, что принять следует, отбрасывавший все, что отбросить следует, полный и цельный, но еще не красками, а только контурами набросанный образ народной нашей сущности, — образ, который мы долго еще будем оттенять красками. Сфера душевных сочувствий Пушкина не

исключает ничего до него бывшего и ничего, что после него было и будет правильного и органически — нашего. Сочувствия ломоносовские, державинские, новиковские, карамзинские, — сочувствия старой русской жизни и стремления новой, — все вошло в его полную натуру в той стройной мере, в какой бытие послепотопное является сравнительно с бытием допотопным, в той мере, которая определяется русскою душою. Когда мы говорим здесь о русской сущности, о русской душе, — мы разумеем не сущность народную допетровскую и не сущность послепетровскую, а органическую целость: мы верим в Русь, какова она есть, какой она оказалась или оказывается после столкновений с другими жизнями, с другими народными организмами, после того как она, воспринимая в себя различные элементы, — одни брала и берет как родственные, другие отрицала и отрицает как чуждые и враждебные... Пушкин-то и есть наша такая, на первый раз очерком, но полно и цельно обозначившаяся душевная физиономия, физиономия, выделившаяся, вырезавшаяся уже ясно из круга других народных, *типовых* физиономий, — обособившаяся сознательно, именно вследствие того, что уже вступила в круг их. Это — наш самобытный тип, уже мерявшийся с другими европейскими типами, переходивший сознанием те фазисы развития, которые они проходили, но братавшийся с ними сознанием, — но вынесший из этого процесса свою физиологическую, типовую самостоятельность.

Показать, как из всякого брожения выходило в Пушкине цельным это *типовое,* было бы задачей труда огромного. В великой натуре Пушкина, ничего не исключающей: ни тревожно-романтического начала, ни юмора здравого рассудка, ни страстности, ни северной рефлексии, — в натуре, на все отозвавшейся, но отозвавшейся в меру русской души, — заключается оправдание и примирение для всех наших теперешних, по-видимому, столь враждебно раздвоившихся сочувствий.

В настоящую минуту мы видим только раздвоение. Смеясь над нашими недавними сочувствиями, относясь к ним теперь постоянно критически, мы, собственно, смеемся не над ними, а над их напряженностию. И до Пушкина, и после Пушкина мы в сочувствиях и враждах постоянно пересаливали: в нем одном, как нашем

единственном цельном гении, заключается правильная, художественно-нравственная мера, мера, уже дознанная, уже окрепшая в различных столкновениях. В его натуре — очерками обозначились наши физиономические особенности полно и цельно, хотя еще без красок — и все современное литературное движение есть только наполнение красками рафаэлевски правдивых и изящных очерков.

Пушкин выносил в себе все. Он долго, например, носил в себе в юности мутно-чувственную струю ложного классицизма (эпоха лицейских и первых послелицейских стихотворений); из нее он вышел наивен и чист, да еще с богатым запасом живучих сил для противодействия романтической туманности, от которой ничто не защищало несравненно менее цельный талант Жуковского. Эта мутная струя впоследствии очистилась у него до наивного пластицизма древности, и, благодаря стройной мере его натуры, ни одна словесность не представит таких чистых и совершенно ваятельных стихотворений, как пушкинские. Но и в этом отношении как он сам, так и все, что пошло от него по прямой линии (Майков, Фет в их антологических стихотворениях), умели уберечься в границах здравого, ясного смысла и здравого, достойного разумно-нравственного существа, сочувствия. Молодое кипение этой струи отразилось у самого Пушкина в нескольких стихотворениях молодости, отражалось, благодаря его наполовину африканской крови, и в последующие эпохи стихотворениями удивительными и пламенными («Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем»), которые, однако, он не хотел видеть в печати. Оно обособилось в пламенном Языкове, но и тот искал потом успокоения своему жгучему лиризму или в высших сферах вдохновения, или в созданиях более объективных и спокойных, какова, например, «Сказка о Сером волке и Иване царевиче» [8], красоту которой, говоря par parenthèse *, мы потеряли способность ценить, избалованные судорожными вдохновениями современных муз. Напряженность же, насильственно подогретое клокотание этой струи — истощило в наши времена талант г. Щербины и весьма еще недавно вылилось в мутно-сладострастных стихах молодого, только что начинающего поэта, г. Тура; [19] но

---

* в скобках *(франц.)*.— *Ред.*

не следует по злоупотреблениям, противным здравому русскому чувству, умозаключать, что самая струя, в меру взятая, ему противна...

Вообще же не только в мире художественных, но и в мире всех общественных и нравственных наших сочувствий — Пушкин есть первый и полный представитель нашей физиономии. Гоголь явился только меркою наших антипатий и живым органом их законности, поэтом чисто отрицательным; симпатий же наших кровных, племенных, жизненных он олицетворить не мог, во-первых, как малоросс, а во-вторых, как уединенный и болезненный аскет.

III

В русской натуре вообще заключается одинаковое, равномерное богатство сил, как положительных, так и отрицательных. Нещадно смеясь над всем, что несообразно с нашей душевной мерой, хотя бы безобразие несообразности явилось даже в том, что мы любим и уважаем, чем мы и отличаемся от других народов, в особенности от немцев, совершенно неспособных к комическому взгляду, мы столь же мало способны к строгой, однообразной чинности, кладущей на все печать уровня внешнего порядка и составной цельности. Любя *праздники* и целую жизнь *проживая* иногда в праздношатательстве и кружении, мы не можем мешать дело с бездельем и, делая дело, сладострастно наслаждаться в нем мыслию о приготовлении себе известной *порции* законного безделья; — чем опять-таки мы отличаемся от немцев: нет! мы все говорим, как один из наших типических героев, грибоедовский Чацкий:

Когда дела — я от веселья прячусь,
Когда дурачиться — дурачусь.
А смешивать два этих ремесла
Есть тьма охотников — я не из их числа! [20]

Мы можем ничего не делать, но не можем с важностию делать *ничего*, il far niente*, как итальянцы. А с другой стороны, мы не можем помириться с вечной суетой и толкотней общественно-буднишней жизни, не можем

* праздность, ничегонеделанье *(итал.)*. — *Ред.*

заглушить в ней тревожного голоса своих высших духовных интересов или впадаем в хандру — и вот почему, изо всех произвольно составленных утопий общественных, нет для русской души противнее утопии Фурье, хотя нет племени, в котором братство, любовь, незлобие и общение были бы так просты и непосредственны.

Пока эта природа с богатыми стихийными началами и с беспощадным здравым смыслом живет еще сама в себе, то есть живет бессознательно, без столкновения с другими живыми организмами, — как то было до реформы Петра, — она еще спокойно верит в свою стихийную жизнь, еще не определяет, не разлагает своих стихийных начал, довольствуясь теми формами, в которые свободно уложилось все ее стихийное...

Стольник, например, Лихачев, ездивший от царя Алексея Михайловича править посольство во град Флоренск к дуку Фердинандусу, носил в душе крепко сложившиеся, вековые типы, которых он никогда не разлагал, в которых он никогда не сомневался и дальше которых он ничего не видел. Его непосредственное отношение к жизни, вовсе ему чуждой, так дорого, что нельзя без искреннего умиления читать у него хоть бы вот это: «В Ливорне церковь Греческая во имя Николая Чудотворца и протопоп Афанасий — да в Венеции церковь же Греческая, *а больше того от Рима до Кольского острога нигде нет благочестия»*[21]. Вы нисколько не заподозрите также его искренности, когда он с вершины своих типовых, никогда не разложенных им убеждений рассказывает вам об аудиенции у дука Фердинандуса *. Вы понимаете всю неразорванность этого взгляда, всю цельность и известную красоту типа, лежащего в его основании. Тип этот, наследованный от предков, — завещанный предками, — ни разу еще не сличал себя с другими жизненно-историческими типами. Он есть до того простое и

---

* «И царского величества здоровье сказано было от посланников Флоренскому князю Фердинандусу в городе Пизе. И князь у посланников принял государеву грамоту и поцеловал ее *и начал плакать,* а нам говорил чрез толмача по-италийски: *«за что меня, холопа своего, ваш пресловутый во всех государствах и ордах великий князь Алексей Михайлович... поискал и любительную свою грамоту и поминки прислал. А он великий государь, что небо от земли отстоит, то и он великий государь»* и т. д.

наивное верование, что скажется скорее комическим взглядом на все другие типы, чем сомнением в самом себе и своей исключительной законности, — и, будет ли это Лихачев во Флоренции, Чемоданов в Венеции, Потемкин во Франции, наконец, в эпоху позднейшую, даже Денис Фонвизин в разных иностранных землях, — вы в них верите, вы их понимаете, вы их любите, — разумеется, если вы — кровный русский. Вы понимаете, как с незыблемо утвержденных основ своего типа должны они смотреть на все чуждое, что им представляется; вы цените тонкую ловкость Чемоданова, хитро выспрашивающего венециан насчет разных полезных вещей, и не потребуете от него, конечно, чтобы он восхищался фантастическою, мрачно-пестрою, трагически-сладострастною Венециею и приходил в лиризм

С венецианкой молодой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле [22].

Вы не возмущаетесь тем, что Денису Фонвизину в варшавском театре звуки польского языка кажутся *подлыми* — и поражаетесь скорее меткостию и злой правдивостию его замечаний, вроде того, что «рассудка француз не имеет, да иметь его почел бы за величайшее несчастие» [23]. Все эти черты старого типа вам понятны, любезны и почтенны. Тип хранится этими людьми так верно, так искренно, что они и понять не могут ничего того, что их типу противоречит. Потемкин во Франции, оскорбленный откупщиком «маршалка де Граммона», хотевшего взять пошлину с окладов святых икон, прямо называет его «врагом креста Христова и псом несытым» [24] — и знать не хочет, что откупщик действует на основании *своих* прав...

Такова крепость *типа* в его еще покойном, бессознательном состоянии... Естественно, что в этой цельности и замкнутости он остаться не может при столкновении с другими типами.

Эта же самая природа с богатыми стихийными силами и с беспощадно-критическим здравым смыслом — вдруг поставлена, и поставлена уже не случайно, не на время, а навсегда, в столкновение с иною, доселе чуждою ей жизнию, с иными крепко же и притом роскошно и полно сложившимися идеалами. Пусть на пер-

вый раз она, как Фонвизин, отнеслась к этим чуждым ей типам только критически. Но потом происходит неминуемо другой процесс. Тронутые с места стихийные начала встают, как морские волны, поднятые бурею, и начинается страшная ломка, выворачивается вся внутренняя, бездонная пропасть. Оказывается, как только старый исключительный тип разложился, что в нас есть сочувствие ко всем идеалам, то есть существуют стихии для создания многообразных идеалов. Сущность наша, личность, то есть типовая мера, душевная единица на время позабывается: действуют только силы страшные, дикие, необузданные. Каждая хочет сделаться центром души — и, пожалуй, могла бы, если бы не было другой, третьей, многих, равно просящих работы, равно зиждительных и, стало быть, равно разрушительных, и если бы в каждой силе не заключалась ее равномерная отрицательная сторона, указывающая неумолимо на все неправильные, смешные — противные типовой душевной мере уклонения.

Способность сил доходить до крайних пределов, соединенная с типовою болезненно-критическою отрыжкою, порождает состояние страшной борьбы. В этой борьбе закруживаются неминуемо натуры могущественные, но не гармонические, натуры допотопных образований: — и часто мрачное fatum* уносит и гармонические натуры, попавшие в водоворот.

Наши великие, бывшие доселе, решительно представляются с этой точки могучими заклинателями страшных сил, пробующими во всех возможных направлениях служебную деятельность стихий, но забывающими порою, что не всегда можно пускать на свободу эти порождения душевной бездны. Стоит только стихии вырваться из центра на периферию, чтобы, по общему закону организмов, — она стала обособляться, сосредоточиваться около собственного центра и получила свое отдельное, цельное и реальное бытие...

И тогда — горе заклинателю, который выпустил ее из центра, и это горе неминуемо ждет всякого заклинателя, поколику он человек... Пушкина скосила отделившаяся от него стихия Алеко, — Лермонтова — тот страшный идеал, который сиял пред ним, «как царь немой и

---

* судьба *(лат.).— Ред.*

гордый», и от мрачной красоты которого самому ему «было страшно и душа тоскою сжималася»;[25] Кольцова — та раздражительная и начинавшая во всем сомневаться стихия, которую тщетно заклинал он своими «Думами». А сколько могучих, но негармонических личностей закруживали стихийные начала: Милонова, Кострова, Радищева в прошлом веке, — Полежаева, Мочалова, Варламова на нашей памяти[26].

Да не скажут, чтобы я здесь играл словами. Стихийное начало вовсе не то, что *личность*. Личность пушкинская не Алеко и вместе с тем не Иван Петрович Белкин, от лица которого он любил рассказывать свои повести; личность пушкинская — сам Пушкин, заклинатель и властелин многообразных стихий; как личность лермонтовская — не Арбенин и не Печорин, а сам он,

Еще неведомый избранник[27], —

и, может быть, по словам Гоголя, «будущий великий живописец русского быта»[28]. Прасол Кольцов, умевший ловко вести свои торговые дела, спас бы нам надолго жизнь великого лирика Кольцова, — если б не пожрала его, вырвавшись за пределы, та раздражающаяся действительностию, недовольная, слишком впечатлительная сила, которую не всегда заклинал он своей возвышенной и трогательной молитвою:

О, гори, лампада,
Ярче пред распятьем...
Тяжелы мне думы.
Сладостна молитва[29].

В Пушкине, по преимуществу, как в первом цельном очерке русской натуры, очерке, в котором обозначились и объем и границы ее сочувствий, — отразилась эта борьба, высказался этот момент нашей духовной жизни, хотя великий муж был и не рабом, а властелином и заклинателем этого страшного момента.

Поучительна в высокой степени история душевной борьбы Пушкина с различными идеалами, борьбы, из которой он выходит всегда самим собою, особенным типом, совершенно новым. Ибо что, например, общего между Онегиным и Чайльд-Гарольдом Байрона, что общего между пушкинским и байроновским, или мольеровским

французским, или, наконец, испанским Дон-Жуаном?.. Это типы совершенно различные, ибо Пушкин, по словам Белинского, был *представителем мира русского, человечества русского*[30]. Мрачный сплин и язвительный скептицизм Чайльд-Гарольда заменился в лице Онегина хандрою от праздности, тоскою человека, который внутри себя гораздо проще, лучше и добрее своих идеалов, который наделен критическою способностию здорового русского смысла, то есть прирожденною, а не приобретенною критической способностию, который — критик, потому что даровит, а не потому, что озлоблен, хотя сам и хочет искать причин своего критического настройства в озлоблении, и которому та же критическая способность может — того и гляди — указать дорогу, выйти из ложного и напряженного положения на ровную дорогу.

С другой стороны, Дон-Жуан южных легенд — это сладострастное кипение крови, соединенное с демонски скептическим началом, на которое намекает великое создание Мольера и которым до опьянения восторгается немец Гофман, — эти свойства обращаются в создании Пушкина в какую-то беспечную, юную, безграничную жажду наслаждения, в сознательное даровитое чувство красоты, в способность *«по узенькой пятке»* дорисовать весь образ, способность находить «странную приятность» в «потухшем взоре и помертвелых глазках черноокой Инесы»;[31] тип создается, одним словом, из южной, даже африканской страстности, но смягченной русским тонко критическим чувством, — из чисто русской удали, беспечности, какой-то дерзкой шутки с прожигаемою жизнию, какой-то безусталой гоньбы за впечатлениями, — так что чуть впечатление принято душою, душа уже далеко, и только «на снеговой пороше» остался след «не зайки, не горностайки», а Чурилы Пленковича[32], этого Дон-Жуана мифических времен, порождения нашей народной фантазии.

Взгляните еще на борьбу пушкинской, то есть идеально русской натуры, с тем типом, в котором

> Лорд Байрон прихотью удачной
> Облек в унылый романтизм
> И безнадежный эгоизм[33], —

на эту схватку с совершенно сложившимся исторически типом могучих, но еще не уходившихся стихийных начал,

в которых идеал, мерка не доросли еще до сознания, а между тем бессознательно сказываются, подают свой голос при всяком лишнем шаге и невольно их обуздывают.

Эта поучительная для нас борьба и в гениально юношеском лепете «Кавказского пленника», и в Алеко, и в Гирее (недаром же печальной памяти «Маяк» объявлял героев Пушкина уголовными преступниками! [34]), и в Онегине, и в ироническом, лихорадочном и вместе сухом тоне «Пиковой дамы», и в отношениях Ивана Петровича Белкина к мрачному Сильвио в повести «Выстрел». На каждой из этих ступеней борьба стоит подробнейшего изучения... Но что везде особенно поразительно, так это постоянная непоследовательность живой и самобытной души, ее упорная непокорность усвояемому ей типу, при постоянной последовательности умственной, последовательности понимания и усвоения типа. Ясно видно, что в типе есть для этой души что-то неотразимо влекущее и есть вместе с тем что-то такое, чему она постоянно изменяет, что, стало быть, решительно не по ней. Я позволяю себе думать, что глубокое психологическое изучение этих душевных пушкинских отношений внесло бы в наше сознание гораздо больше ясности, чем возгласы о том, что Пушкин и Гоголь, изволите видеть, не сознавали принципов, а г. NN или г. ZZ их сознают и, стало быть, имеют большее для нас значение. Я — и авось-либо не один я — не знаю, да и знать не хочу, какие принципы и какое учение сознавал Пушкин, — а знаю, что для нашей русской натуры он все более и более будет становиться меркою принципов. В нем заключается все наше — все, от отношений, совершенно двойственных, нашего сознания к Петру и его делу до наших тщетных усилий насильственно создать в себе и утвердить в душе обаятельные призраки и идеалы чужой жизни, до нашей столь же тщетной теперешней борьбы с этими идеалами и столь же тщетных усилий вовсе от них оторваться и заменить их чисто отрицательными и смиренными идеалами. И все *истинные, правдивые* стремления современной нашей литературы находятся в духовном родстве с пушкинскими стремлениями, от них по прямой линии ведут свое начало. В Пушкине надолго, если не навсегда, завершился, обрисовавшись широким очерком, весь наш душевный

процесс — и тайна этого процесса в его следующем, глубоко душевном и благоухающем стихотворении:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
На ней бессмысленно чертит.
Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней чистотой.
Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней [35].

Этот процесс со всеми нами в отдельности и с нашею общественною жизнию совершался и поныне совершается. Кто не видит могучих произрастаний типового, коренного, народного — того природа обделила зрением и вообще чутьем.

IV

Случайно или, пожалуй, и не случайно, наше славянское коренное и типовое есть вместе и наиболее удобная подкладка для истинно человеческого, то есть христианского, — но только подкладка, не более. И таковою подкладкой является оно вследствие своих отрицательных качеств, страдательных, с одной стороны, критических, с другой. Благодаря тем и другим мы не можем долго и насильственно поддерживать в себе поклонения какому бы ни было человеческому типу, какому бы ни было кумиру, из какого бы драгоценного металла или мрамора этот кумир ни был создан и как бы изящно он ни создался, — а вместе с тем во всяком типе мы видим и слабые его стороны — и тотчас же относимся к ним комически, как бы дорог тип нам ни был.

В этом-то отношении, в цельной натуре Пушкина и в ее борьбе с различными, тревожившими ее и пережитыми ею типами — и заключается для нас слово разгадки... Повторяю еще раз: Пушкин все наше перечувствовал (разумеется, только как поэт, в благоухании), от любви к загнанной старине («Родословная моего героя») до сочувствий реформе («Медный всадник»), от наших страстных увлечений эгоистически-обаятельными идеа-

лами до смиренного служения Савелья («Капитанская дочка»), от нашего разгула до нашей жажды самоуглубления, жажды «матери пустыни»[36], и только смерть помешала ему воплотить наши высшие стремления и весь дух кротости и любви в просветленном образе Тазита, — смерть, которая унесла его столь же преждевременно, как братьев его по духу, таких же набрасывателей многообъемлющего и многосодержащего идеала, Рафаэля Санцио и Моцарта. Ибо есть какой-то тайный закон, по которому недолговечно все, разметывающееся в ширину, и коренится, как дуб, односторонняя глубина...

Есть натуры, предназначенные на то, чтобы наметить грани процессов, набросать полные и цельные, но одними очерками обозначенные идеалы, и такая-то натура была у Пушкина. Он наше все — не устану повторять я, не устану, *во-первых,* потому, что находятся в наше время критики, даже *историки* литературы, которые без малейшего зазрения совести объявляют, что Пушкин умер весьма кстати, ибо иначе не стал бы в уровень с современным движением и пережил бы самого себя[37],— *во-вторых,* потому, что есть мыслители[38], не подобным критикам и историкам чета, а достойные уважения по честности и серьезности взгляда, которые к Пушкину находятся немного в тех же отношениях, в каких находились пуритане к Шекспиру[39], — и, наконец, потому, что многие блестящие и проницательные умы, сознавая великое значение в нашей жизни Пушкина, как воспитателя художественного, не обращают внимания на его нравственно-общественное для нас значение[40], на то, что в нем — крайние, хотя только обрисованные, набросанные определения всех наших сочувствий, что во всей современной литературе нет ничего истинно замечательного и правильного, что бы в зародыше своем не находилось у Пушкина.

Об этом я буду говорить в свое время и в своем месте...[41] Здесь позволю себе заметить только, что все простые, не преувеличенные юмористически и не идеализированные трагически отношения литературы к окружающей действительности и к русскому быту — по прямой линии ведут свое начало от взгляда на жизнь Ивана Петровича Белкина.

Тип Ивана Петровича Белкина был почти любимым типом поэта в последнюю эпоху его деятельности. Какое

же душевное состояние выразил нам поэт в этом типе и каково его собственное душевное отношение к этому типу, влезая в кожу, принимая взгляд которого он рассказывает нам столь многие добродушные истории, между прочим «Летопись села Горохина» и семейную хронику Гриневых, эту родоначальницу всех теперешних «семейных хроник»? [42]

Помните ли вы, мои читатели, место в отрывках главы, не вошедшей в поэму об Онегине и некогда предназначавшейся на то, чтобы привести существование Онегина в многообразные столкновения с русской жизнию и русской землею, как свидетельствуют уцелевшие строфы, — привести эту праздную, тяготящуюся собою жизнь на разные очные ставки с деятельною, суетливо-хлопочущею жизнию?.. Эти отрывки, хотя они и отрывки, но весьма значительны [43].

Дело объезжать Россию и сталкиваться с различными слоями ее жизни Пушкин поручил потом не Онегину, а известному «плутоватому человеку» Павлу Ивановичу Чичикову (Гоголь сам говорит, что идея «Мертвых душ» дана ему Пушкиным); [44] — но между тем, в этих отрывочных строфах, Онегин является для нас с новой стороны, как лице, которому, несмотря на всю прожитую бурно жизнь, все-таки некуда девать здоровья и жизни:

Зачем, как тульской заседатель,
Я не лежу в параличе?
Зачем не чувствую в плече
Хоть ревматизма? Ах, создатель!
Я молод, жизнь во мне крепка...
Чего мне ждать? Тоска, тоска! [45]

Да! тоскою о том, что много еще сил, много здоровья и крепости жизни, — должен кончить Онегин, как отражение известной минуты душевного процесса—но не тоскою одной кончает живая, многообъемлющая натура самого поэта:

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бакчисарая,
Такие ль мысли мне на ум
Взводил твой бесконечный шум? [46]

Эта выходка поэта — негодование на прозаизм и мелочность окружающей его обстановки, но вместе и невольное сознание того, что этот прозаизм имеет неотъемлемые права над душою, что он в душе остался как отсадок после всего брожения, после всех напряжений, после всех тщетных попыток окамениться в байроновских формах. И тщета этой борьбы с собственною душою, и негодование на то, что после борьбы остался именно такой отсадок, — одинаково знаменательны:

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне,— теперь их нет;
Они прошли иль изменились...
Мир вам, тревоги прошлых лет!
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, вод края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны!
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.
Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи,
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых...
Теперь мила мне балалайка,
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака;
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой...[47]

Поразительна эта простодушнейшая смесь ощущений самых разнородных, негодования и желания набросить на картину колорит самый серый с невольной любовию к картине, с чувством ее особенной, самобытной красоты! Эти строфы — ключ к самому Пушкину и к нашей русской натуре вообще, ключ, гораздо более важный, чем *принципы* г. NN или г. ZZ... Это чувство есть наше типовое... Оно только что очнулось от тревожно-лихорадочного сна, только что вырвалось из кипящего, страшного омута, оглядывается на божий свет, встряхивает

кудрями, чувствует, что и все вокруг него то же, такое же, как было до сна, и само оно то же, такое же, как было до борьбы с призраками, и юношески недовольно тем, что оно свежо и молодо после всех схваток с подводными чудовищами...

Но, кружась в водовороте этого омута, наше сознание видело такие сны, и образы их так ясно в нем отпечатлелись, что в призрачной борьбе с ними, или, лучше сказать, меряясь с ними, оно ощутило в себе силы необъятные. Как же это оно так молодо, здорово, испытавши столько, и как же, испытавши столько, оно опять видит пред собою прежнюю обстановку?.. Ведь в борьбе, хотя и призрачной *, оно узнало само себя, узнало, что не только эту бедную и обыденную обстановку может воспринять и усвоить, но и всякую другую, как бы ни была эта другая сложна, широка и великолепна. Пусть на первый раз оно разъяснило себе себя в чуждой обстановке, то есть пусть на первый раз мера сил познана в примерке к чужому, для них призрачному, — да силы-то уж себя знают, и знают уже, кроме того, что им мала, бедна и узка обыденная обстановка действительности.

А между тем и в самом кружении, в самой борьбе с тенями, силы чувствовали минутами припадки непонятного влечения к этой самой, по-видимому, столь узкой и скудной, обстановке, к своей собственной почве.

Негодование сил, изведавших уже «добрая и злая [48], — выразившись у Пушкина в вышеприведенных строфах, еще сильней отразилось в стихотворении, которое он сам назвал «капризом»,

«Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», —

и от которого пошло в нашей литературе столько стихотворений — и лермонтовских, и огаревских, и некрасовских... Но у Пушкина негодование перешло в серьезную мужескую думу о своих отношениях к миру призрачному и к миру действительному.

---

* Замечательно, что Марлинский, этот огромный талант допотопной формации, оканчивает свою повесть «Страшное гаданье» мыслию — что призрачный мир, если только он глубоко воспринят душой, оставляет в ней такой же след, как и мир действительный.

В те дни, когда муза, по словам его, услаждала ему

...путь немой
Волшебством тайного рассказа,—

когда... но пусть лучше говорит он сам:

Как часто по скалам Кавказа
Она Ленорой, при луне,
Со мной скакала на коне!
Как часто по брегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской,
Немолчный шепот Нереиды,
Глубокий, вечный хор валов,
Хвалебный гимн отцу миров [49].

В эти дни молодого и кипучего вдохновения великая натура мерила свои силы со всем великим, что̀ уже она встретила данным и готовым, подвергаясь равномерно влиянию и светлых и темных его сторон. Оказалось, *во-первых*, что на «вся добрая и злая» — у нее есть удивительная отзывчивость; *во-вторых,* что эта отзывчивость не может остановиться на среднем пути, а ведет всякое сочувствие до крайних его пределов; и, *в-третьих,* наконец, что все-таки не может оно перестать любить своего типового, не может не искать его и не может забыть своей почвы... Эта любовь скажется то радостию «заметить разность» между Онегиным и собою, то мечтою о поэме «песен в двадцать пять» с мирным, семейным характером...[50] мало ли чем, наконец? — записыванием сказок старой няньки или анекдотов о старине!..

Когда поэт в эпоху зрелости самосознания привел для самого себя в очевидность все эти, по-видимому, совершенно противоположные явления, совершавшиеся в его собственной натуре, — то прежде всего, правдивый и искренний, он умалил себя, когда-то Гирея, Пленника, Алеко, до образа Ивана Петровича Белкина... Я говорю: умалил себя, а не поставил в надлежащие границы, ибо трудно представить себе действительно Иваном Петровичем Белкиным натуру, которая и прежде мерялась, да и не переставала меряться силами с самыми могучими типами, ибо в то же самое время гений поэта проникал в мрачно-сосредоточенную душу Сальери и в вечно жаждущую жизни натуру Дон-Жуана, — стало быть, вовсе

не сосредоточивалась исключительно в существовании Белкина.

В этом типе узаконивалась, и притом только на время, только отрицательно, критически, чисто типовая сторона. В существование Белкина пошел только критический отсадок борьбы, а отнюдь не вся личность поэта, — ибо Пушкин вовсе не думал отрекаться от прежних своих сочувствий или считать их противузаконными, — как это готовы делать иногда мы. Белкин для Пушкина вовсе не герой его, — а просто критическая сторона души, ибо иначе откуда взялась бы в душе поэта другая сторона ее, сторона широких и пламенных сочувствий?

Недавно — года два тому назад — один критик, разбирая «Семейную хронику» Аксакова и повергая к ее подножию всю русскую литературу, упрекал Лермонтова в малом уважении его к личности Максима Максимыча[51]. Но мы были бы народ весьма не щедро наделенный природою, если бы героями нашими были Иван Петрович Белкин и Максим Максимыч. Тот и другой вовсе не герои, а только контрасты типов, которых величие оказалось на нашу душевную мерку несостоятельным.

Что такое пушкинский Белкин, тот Белкин, который плачется в повестях Тургенева о том, что он вечный Белкин, что он принадлежит к числу «лишних людей», или «куцых»[52],— которому в Писемском смерть хотелось бы — но совершенно тщетно — посмеяться над блестящим и страстным типом, которого хочет не в меру и насильственно поэтизировать Толстой[53] и пред которым даже Петр Ильич драмы Островского «Не так живи, как хочется» — смиряется... по крайней мере, до новой масленицы и до новой Груши?

Белкин пушкинский есть простой здравый толк и здравое чувство, кроткое и смиренное,— вопиющий законно против злоупотребления нами нашей широкой способности понимать и чувствовать: стало быть, начало только отрицательное,— правое только как отрицательное, ибо предоставьте его самому себе — оно перейдет в застой, мертвящую лень, хамство Фамусова и добродушное взяточничество Юсова.

Посмотрите на этот отрицательный тип у Пушкина — везде, где он у него самолично является или где поэт повествует в его тоне и с его взглядом на жизнь...

Запуганный страшным призраком Сильвио[54], ошеломленный его мрачной сосредоточенностию в одном деле, в одной мстительной мысли,— он еще не сомневается в том, что Сильвио *может* существовать: только в наше время, в повестях Толстого дошел он анализом до предположения, что таких людей, как Сильвио, не бывает. У Пушкина он знает только, что сам он вовсе не Сильвио, и боится этого типа. «Нет уж,— говорит он,— лучше пойду я к людям попроще»,— и первый опускается в простые и так называемые низшие слои жизни. В «Гробовщике» — зерно всех наших теперешних отношений в этих слоях жизни, а в «Станционном смотрителе» — зерно всей натуральной школы.

Но с этой жизнию попроще, куда он хочет спуститься, он ведь тоже разобщен кой-каким образованием, а главное, он уже смотрит на нее с высоты этого кой-какого образования.

Комизм положения человека, который считает себя обязанным по своему образованию смотреть как на нечто себе чуждое на то, с чем у него гораздо более общего, чем с приобретенными им верхушками образованности,— является необыкновенно ярко в лице Белкина, автора «Летописи села Горохина»... Эта летопись — тончайшая и вместе добродушно-поэтическая насмешка над целою вековою полосою нашего развития, над всею нашею поверхностною образованностию, из которой мы вынесли взгляд, совершенно неприложимый к явлениям окружающей нас действительности... В этом наивном летописце села Горохина лукаво скрыты и все наши прошлые взгляды на наш быт и нашу старину, выражавшиеся то стихами вроде:

Российские князья, бояре, воеводы,
Пришедшие чрез Дон отыскивать свободы[55], —

то фразами, как, например: «Ярослав приехал господствовать над трупами», или: «Отселе история наша приемлет достоинство истинно государственной»[56],— по удивительному поэтическому предведению, скрыты так же, как и все теперешние наши отношения к действительности.

И ведь мало того, что в этом легком очерке, в этих немногих гениальных страницах — бездна самой беспо-

щадной иронии: в них есть нечто высшее иронии. Откуда в нем, в этом Белкине, который считает обязанностию писать с важностию древних историков о стране, называемой Горохиным, и живописует вычурным тоном нравы ее обитателей,— откуда в нем такое удивительное знание этих нравов и такое любовное и вместе совершенно правильное к ним отношение?.. О, сказки Ирины Родионовны,— пробивавшиеся в натуре нашего поэта сквозь все искусственные произрастания,— вы хранили такую свежую, чистую струю в душе молодого, воспитанного по-французски барича,— что отдаленное потомство помянет вас добрым словом и благословением, забывши разные принципы, сознательным проведением которых гг. NN, ZZ и иные стоят *якобы* выше Пушкина и Гоголя!

Все наши жилы бились в натуре Пушкина, и в настоящую минуту литература наша развивает только его задачи — в особенности же тип и взгляд Белкина. Белкин, который писал в «Капитанской дочке» хронику семейства Гриневых, написал и «хронику семейства Багровых»; Белкин — и у Тургенева и у Писемского, Белкин отчасти и у Толстого — ибо Белкин пушкинский был первым выражением критической стороны нашей души, очнувшейся от сна, в котором грезились ей различные миры.

Но чтобы понять Белкина и оценить его ни выше, ни ниже того, чего он действительно стоит, то есть чтобы разъяснить себе эту критическую сторону нашей души,— должно попристальнее вглядеться и в тот пестрый сон, в котором душа наша освоивалась с многообразными мирами, перед ней мелькавшими, боролась с многими для нее обаятельными призраками. В отношениях, хотя и напряженных, к этим призракам — сказались, однако, существенные свойства нашей души, ее сочувствия или вражды, широта ее захвата, пределы ее сил; это были пробы ее самостоятельной жизни.

Если бы начать доискиваться, какие *принципы* руководили Пушкина в создании лиц Пленника, Гирея, Алеко, Сильвио, Германна, то можно было бы дойти только до обвинения его в том, что герои его — уголовные преступники, или до противоположных нелепостей. Ни к чему иному исканье *принципов* обыкновенно не приво-

дит, да и привесть не может. Не мудрено отыскать принципы в *обличительной* и *полезной* литературе, но,

> ...позабыв свое служенье,
> Алтарь и жертвоприношенье,
> Жрецы ль у вас метлу берут? [57] —

хотя, с другой стороны,— великие жрецы и не суть жрецы какого-то отвлеченного от жизни, бессеменного и бесплодного искусства.

Живое создание не укладывается в тесные рамки, назначаемые принципами, — как и жизнь сама в них не укладывается. Жизнь весьма часто иронически смеется над самыми верными принципами, которыми хотят ее определить. Вдруг порою покажет она нежданно-негаданно такие силы, которые способны создавать новые миры, когда вы думаете, что совершенно вызнали ее ход, что проникли ее тайную думу, — когда вы уверены, что она вот так и будет двигаться по предузнанному вами направлению! [58]

VI

Гоголь еще только что выступил тогда на литературное поприще, и немногие понимали еще все его будущее великое значение для нашей литературы и нашей общественной жизни. Положительно можно сказать, что вполне понимавшими громадность этого тогда только что выступившего таланта были *Пушкин,* благословивший его, как некогда «старик Державин» благословил самого Пушкина [59],— *Белинский* и *Плетнев.*

«Г-н Гоголь,— говорит Белинский в тех же «Литературных мечтаниях»,— принадлежит к числу необыкновенных талантов. Кому неизвестны его «Вечера на хуторе близь Диканьки»? Сколько в них остроумия, веселости, поэзии и народности! Дай бог, чтобы он вполне оправдал поданные ими о себе надежды!»

Думал ли сам критик, когда писал он эти немногие, но глубоко сочувственные строки, о том, в какой мере суждено и осуществиться и потом разбиться его надеждам... Разумеется, нет. Он шел потом с Гоголем рука об руку, толкуя, поясняя его, разливая на массу свет его высоких произведений. Гоголь стал литературным

верованием Белинского и целой эпохи, — и здесь место определить свойства его великой художественной натуры, до минуты ее болезненного разложения,—ибо этими свойствами определяются и степень и значение влияния его на всю последующую эпоху литературного движения.

Всякое дело получает значение по плодам его, и каков бы ни был талант поэта, одного только таланта как таланта еще недостаточно. Важное дело в поэте то, для чего у немцев существует общепонятный и общеупотребительный термин die Weltanschauung, что у нас, tant bien que mal *, переводится миросозерцанием.

Миросозерцание, или, проще, — взгляд поэта на жизнь, не есть что-либо совершенно личное, совершенно принадлежащее самому поэту. Широта или узость миросозерцания обусловливается эпохой, страной, одним словом, временными и местными историческими обстоятельствами. Гениальная натура, при всей своей крепкой и несомненной самости или личности, является, так сказать, фокусом, отражающим крайние *истинные* пределы современного ей мышления, последнюю истинную степень развития общественных понятий и убеждений. Это мышление, эти общественные понятия и убеждения возводятся в ней, по слову Гоголя, в «перл создания», очищаясь от грубой примеси различных уклонений и односторонностей. Гениальная натура носит в себе как бы клад всего непеременного, что есть в стремлениях ее эпохи. Но, отражая эти стремления, она не служит им рабски, а владычествует над ними, глядя яснее многих вперед. Противоречия примиряются в ней высшими началами разума, который вместе с тем есть и бесконечная любовь.

Отношение такой гениальной натуры к окружающей ее и отражающейся в ее созданиях действительности только на первый взгляд представляется иногда враждебным. Вглядитесь глубже, и во вражде, в желчном негодовании уразумеете вы любовь, только разумную, а не слепую; за мрачным колоритом картины ясно будет сквозить для вас сияние вечного идеала, и, к изумлению вашему, нравственно выше, благороднее, чище выйдете вы из адских терзаний Отелло, из безвыходных мук морального бессилия Гамлета,— из грязной тины мелких гражданских преступлений, раскрывающейся

---

* худо ли, хорошо ли *(франц.). — Ред.*

пред вами в «Ревизоре», и пусть холод сжимал ваше сердце при чтении «Шинели», вы чувствуете, что этот холод освежил и отрезвил вас, и нет в вашем наслаждении ничего судорожного, и на душе у вас как-то торжественно. Миросозерцание поэта, невидимо присутствующее в создании, примирило вас, уяснивши вам смысл жизни. Поэтому-то создание истинного художника в высокой степени нравственно, не в том, конечно, пошлом и условном смысле, над которым поделом смеется наш век: избави вас небо от той нравственности, которая до сих пор еще готова видеть в Пушкине безнравственного поэта и в героях его уголовных преступников, которая до сих пор еще не прощает Мольеру его Тартюфа и доискивается атеизма в Шекспире. Нет, создание истинного художника нравственно в том смысле,— что оно живое создание. Оживите перед вами лица Шекспировых драм, обойдитесь с ними как с живыми личностями, призовите их вторично на суд, и вы убедитесь, что Немезида, покаравшая или помиловавшая их, полна любви и разума. Даже не нужно и убеждаться в том, что совершенно непосредственно сознается, осязательно чувствуется.

В сердце у человека лежат простые вечные истины, и по преимуществу ясны они истинно гениальной натуре. От этого и сущность миросозерцания одинакова у всех истинных представителей литературных эпох, различен только цвет. Одну и ту же глубокую, живую веру и правду,— одно и то же тонкое чувство красоты и благоговения к ней встретите вы в Шекспире, в Гоголе, в Гете и в Пушкине, — та же самая нота звучит и в напряженном пафосе Гоголя, и в мерно-ровном, блестящем течении творчества Гете, и в благоуханной простоте Пушкина, и в строго-безукоризненном величии Шекспира. Различие может быть только в степени и в цвете чувствования. Мы верим Гете, когда слышим из уст его слово его жизни, спокойное и твердое слово юноши-старца:

Das Wahre war schon längst gefunden,
Hat edle Geisterschaft verbunden;
Das alte Wahre faß es an * [60],—

---

* От века правда пребывала
И лучших всех соединяла,
Наполни правдой старой грудь!

и понимаем, что эта великая натура, вопреки воплям Менцелей и писку разных насекомых, от сердца сказала: «О высоких мыслях и чистом сердце должны мы просить бога»[61]. Мы верим Пушкину, когда говорит он нам:

Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И знаю, будут мне минуты наслажденья
Средь горестей, забот и треволненья...[62]

Мы, повсюду за живыми лицами Шекспировых драм, сочувствуем великой мужеской личности самого творца и внимаем разумно-любовному слову жизни; мы слышим тоску по идеале в созданиях Гоголя, все равно, с кем ни знакомит он нас, с Тарасом ли Бульбой или с Маниловым, с Акакием ли Акакиевичем или с ослепляющей, как молния, красотой Аннунциаты. И какое таинственное чутье указывает гениальной натуре пределы в создании, что́ охраняет ее от двух зол: от рабской копировки явлений жизни и от ходульной идеализации, что́ заставляет ее остановиться вовремя, что́, наконец, хранит в ней самой так свято, так неприкосновенно завещанное ей ее слово жизни?.. Одна бы, кажется, недомолвка — и Акакий Акакиевич поразил бы вас не трагическим, а сентиментально-плаксивым впечатлением; еще бы одна черта — и Миньона[63] Гете стала бы фальшивой, хотя блестящей Эсмеральдой; лишняя минута в жизни Татьяны или лишний порыв в простом рассказе о «капитанской дочке», и эти создания потеряли бы свою недосягаемую простоту; немного гуще краски в изображении Офелии или Дездемоны — и гармония, целость, полнота «Отелло» и «Гамлета» были бы нарушены!

Истинный художник сам верует в разумность создаваемой им жизни, свято дорожит правдою, и оттого мы в него веруем, и оттого в прозрачном его произведении сквозит очевидно созерцаемый им идеал: фигуры его рельефны, но не до такой степени, чтобы прыгали из рам; за ними есть еще что-то, что зовет нас к бесконечному, что их самих связывает незримою связью с бесконечным. Одним словом, как говорит Гоголь в своем глубоком по смыслу «Портрете», предметы видимого мира отразились сперва в душе самого художника — и оттуда уже вышли не мертвыми сколками с видимых явлений,

а живыми, самостоятельными созданиями, в которых, как Гоголь же говорит, «просвечивает душа создавшего».

Гоголь, одна из таких предызбранных гениальных натур, пояснил нам отчасти процесс такого извнутри выходящего творчества. Вот это многознаменательное, хотя болезненное признание, подавшее повод в свое время к различным толкам. Великий художник, яснее и врагов своих и поклонников, определяет здесь и свойство и значение своего таланта, и пружины своего творчества, и, наконец, даже свою историческую задачу («Переписка с друзьями», стр. 141).

«Герои мои,— говорит Гоголь,— потому близки душе, что они из души; все мои последние сочинения — история моей собственной души. А чтобы получше все это объяснить, определю тебе себя самого, как писателя. Обо мне много толковали, разбирали кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара *выставлять так ярко пошлость жизни,* уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем. *Вот мое главное свойство, одному мне принадлежащее и которого нет у других писателей».*

Останавливаемся несколько здесь и заметим, что поэт напрасно боялся открыть это душевное обстоятельство. Оно, по нашему мнению, относится не к человеку Гоголю, а к художнику, в широкой натуре которого заключены и «добрая и злая». Гоголь как художник должен был быть таковым, чтобы сказать миру свое слово, и все, что говорит он о себе как о человеке, должно относить к художнику.

«Итак, вот в чем мое главное достоинство,— продолжает он,— но достоинство это, говорю вновь, не развилось бы во мне в такой силе, если бы с ним не соединилось мое собственное душевное обстоятельство и моя собственная душевная история. Никто из читателей моих не знал, что, смеясь над моими героями, он смеялся надо мною.

Во мне не было какого-нибудь одного слишком сильного порока, который бы высунулся виднее всех моих прочих пороков, все равно, как не было также никакой картинной добродетели, которая могла бы придать мне

какую-нибудь картинную наружность, но зато, вместо того, во мне заключалось собрание всех возможных гадостей, каждой понемногу, и притом в таком множестве, в каком я еще не встречал доселе ни в одном человеке. *Бог дал мне многостороннюю природу.* Он поселил мне также в душу, уже от рождения моего, несколько хороших свойств, но лучшее из них было *желание быть лучшим.* Я стал,— говорит далее поэт,— наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, моею собственною дрянью. Вот как это делалось: *взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом звании и на другом поприще,* старался себе изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление, преследовал его злобою, насмешкою и всем, *чем ни попало.* Если бы кто видел те чудовища, которые выходили из-под пера моего вначале для меня самого, он бы точно содрогнулся».

Здесь мы оставляем нравственную, лично-человеческую сторону, забываем странное смешение признаний нравственных с эстетическими: берем эти места как материал, бросающий ясный свет на процесс художнического творчества, о чем Гоголь, разумеется, не думал в своей странной книге. Для нас — это ключ к гениальной натуре и к ее творчеству. Две черты ярко обозначаются в этом саморазложении: с одной стороны, природа многосторонняя, в которой божий мир отражается со всем разнообразием дурного и хорошего, с другой стороны, природа сосредоточенно-страстная, тонко чувствующая, болезненно-раздражительная. Эта сосредоточенная страстность, эта способность болезненно, то есть слишком чутко отзываться на все, и составляет, вместе с постоянным стремлением к идеалу, особенный цвет гоголевской гениальности. Гете спокойно, ясно отражал в себе действительность и, столько же многообразная, но сангвиническая натура,— отбрасывал ее от себя, как шелуху, высвобождаясь беспрестанно из-под ее влияния, установляя в себе одном центр. Пушкин был чистым, возвышенным и гармоническим эхом всего, все претворяя в красоту и гармонию; Шекспир постоянно носил в себе светлый характер Генриха V, и, как тот из отношений с Фальстафом, — выходил цел и с ясным челом, с вечным сознанием собственных сил, из мук Макбета, Отелло и Гамлета. Гоголю дано было все язвы

износить на себе и следы этих язв вечно в себе оставить. Натура холерически-меланхолическая, склонная к бесконечной вдумчивости, подверженная борьбе со всеми темными началами, и между тем сама в себе носящая залог спасения,— «желание быть лучшим», стремление к идеалу, стремление, обусловленное в своей возможности той же страстностию и раздражительностию. Как до непомерно громадных размеров разрастаются в этой душе различные противоречия действительности, так отзывается же она и на красоту, истину и добро. Творец Акакия Акакиевича, с тем вместе и жарко чувствует красоту Аннунциаты, хотя, по особенному свойству таланта, не в силах создать сам живого образа красоты. В одну из страшных минут своей моральной жизни эта великая натура высказала стонами и воплями свое отношение к идеалу. «Замирает от ужаса душа,— говорит поэт, как бы пожираемый огнем той таинственной любви, которая и светит тихим светом, и жжет пламенем неугасимым, и поражает, как меч обоюдоострый,— при одном только предслышании загробного величия и тех духовных высших творений бога, перед которыми пыль все величие его творений, здесь вами зримых и вас изумляющих. Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастания и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся» [64].

Отношение подобной натуры к действительности, ее окружающей и ею отражаемой, выразилось опять-таки по ее же свойству в *юморе,* и притом в юморе страстном, гиперболическом. Историческая задача ее была: сказать, что «дрянь и тряпка стал всяк человек» [65], «выставить пошлость пошлого человека», свести с ходуль так называемого *добродетельного* человека, уничтожить все фальшивое самообольщение, привести, одним словом, к полному христианскому сознанию, но спокойно, бесстрастно она сделать этого не могла. Двоякий путь предстоял художнику в обращении с этою действительностию: или дать волю собственному болезненному раздражению и негодованию, или просто списывать. Ни того, ни другого Гоголь по натуре своей сделать не мог. Не мог он холодно списывать, потому что сам на себе носил язвы, им изображаемые; не увлекся он и личною раздражительностию, потому что весь проникнут был

желанием усовершенствования. Те чудовища, которые выливались, по его признанию, из-под пера его, для него были чудовищами и явились на свет божий в произведениях других, которые пошли по его пути, но не руководились его светом, явились в господине Голядкине, господине Прохарчине и других, запечатленных порою высокою даровитостию, но явно болезненных произведениях самого блестящего из представителей натуральной школы [66]. С другой стороны, и голая копировка действительности выступила ярко во многих позднейших произведениях, как другая крайняя сторона того же Гоголя [67]. В произведениях этих двух ветвей натуральной школы, бесспорно, высказалось много таланта, но как в болезненном до чудовищности юморе, под влиянием которого рождались различные чудовища без формы и вида, с одной громадной и вместе мелочной претензией личности, так и в дагерротипном изображении различных повседневных явлений раздвоился полный и цельный Гоголь.

VII

Гоголь впервые выступил на литературное поприще с своими «Вечерами на хуторе близь Диканьки». Это были еще юношеские, свежие вдохновения поэта, светлые, как украинское небо: все в них ясно и весело, самый юмор простодушен, как юмор народа; еще не слыхать того грустного смеха, который после является единственным честным лицем в произведениях Гоголя, и самое особенное свойство таланта поэта, «свойство очертить всю пошлость пошлого человека», выступает здесь еще наивно и добродушно, и легко и светло оттого на душе читателя, как светло и легко на душе самого поэта: над ним как будто еще развернулось синим шатром его родное небо, он еще вдыхает благоухание черемух своей Украйны. Здесь проявляется в особенности необычайная тонкость его поэтического чувства. Может быть, ни один писатель не одарен был таким полным, гармоническим сочувствием с природою, ни один писатель не постигал так пластической красоты, красоты полной, «существующей для всех и каждого», никто, наконец, так не полон был сознания о «прекрасном» физически и нравственно человеке, как этот писа-

тель, призванный очертить пошлость пошлого человека, и по тому самому ни один писатель не обдает души вашей такой тяжелой грустью, как Гоголь, когда он, как беспощадный анатомик, по частям разнимает человека... В «Вечерах на хуторе» еще не видать этого беспощадного анализа; юмор еще только причудливо грациозен: в гомерическом ли изображении пьяного Каленика, отплясывающего гопака на улице в майскую ночь, в простодушном ли очерке характера Ивана Федоровича Шпоньки, в котором таится уже зерно глубокого создания характера Подколесина. В этом быте, простом и вместе поэтическом быте Украйны, поэт еще видит свою красавицу *Оксану,* свою *Галю* — чудное существо, которое спит в «божественную ночь, очаровательную ночь», спит, распустив черные косы, под украинским небом, когда на этом небе «серпом стоит месяц»; тут все еще полно таинственного обаяния: и прозрачность озера, и фантастические пляски ведьм, и лик утопленницы-панночки, запечатленный какой-то светлой грустью. А Сорочинская ярмарка с ее шумом и толкотнею, а кузнец Вакула, а исполинские образы двух братьев Карпатских гор, осужденных на страшную казнь за гробом, эти дантовские образы народных преданий? Все это еще то светло, то таинственно и обаятельно-чудно, как лепет ребенка, как сказки старухи няни.

Но не долго любовался поэт этим бытом, радовался беспечной радостию художника, воссоздавая этот быт. Он кончил его апотеозу эпопеею о Тарасе Бульбе и легендой о Вие, где вся природа его страны говорит с ним шелестом трав и листьев в прозрачную летнюю ночь и где между тем в тоске безысходной, в замирании сердца мчащегося с ведьмою по бесконечной степи философа Хомы Брута слышится тоска самого поэта и невольно переходит на читателя. Разделавшись навсегда с обаянием своего родного края в этой части своего «Миргорода», Гоголь уже взглянул оком аналитика на действительность: простодушно, как прежде, принялся было он чертить истинно человеческие фигуры Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны и остановился в тяжелом раздумье над страшным трагическим fatum, лежащим в самой крепости, в самой непосредственности их отношений: с гиперболически веселым юмором изобразил бесплодные существования Ивана Ива-

новича и Ивана Никифоровича и, кончая свою картину, вынужден был воскликнуть: «Скучно на этом свете, господа». С этой минуты он уже взял в руки анатомический нож, с этой минуты обильно потекли уже «сквозь зримый миру смех незримые слезы». Но страшно ошиблись бы те, которые в этих слезах увидели бы только слезы негодования. Везде Гоголя выручает юмор, и этот юмор полон любви к жизни и стремления к идеалу, везде, одним словом, виден поэт, чуждый всякой задней мысли. Этот юмор достигает крайних пределов своих в «Носе», оригинальнейшем и причудливейшем произведении, где все фантастично и вместе с тем все — в высшей степени поэтическая правда, где все понятно без толкования и где всякое толкование убило бы поэзию...

Все глубже и глубже опускался скальпель анатомика, и наконец в «Ревизоре» один уже смех только выступил честным и карающим лицем, а между тем тому, кто понимает великое общественное значение этой комедии (а кто же не понимает его теперь и для кого оно не уяснилось?), очевидны сквозь этот смех слезы. Вся эта бездна мелочных, но в массе тяжких грехов и преступлений, разверзающаяся с ужасающею постепенностию перед глазами зрителей, прежде спокойная, невозмутимая, как болотная тина, и словно развороченная одним прикосновением пустого проезжего чиновника, этот страх перед призраком, принятым за действительную грозу закона, глубокий смысл того факта, что тревожная совесть городских властей ловится на такую бренную удочку,— все это ясно и понятно уже каждому в наше время; что же касается до господ, до сих пор еще удивляющихся тому, как мог городничий, обманувший трех губернаторов, принять за ревизора проезжего свища, то остается только подивиться чистоте их совести, которой никогда не тревожили призраки, вызванные ее собственным тревожным состоянием, или недобросовестности, озлобленной на русскую литературу вообще и на одного из великих ее представителей в особенности. Рассуждающие о несообразности этого происшествия вовсе не понимают ни поэтической гиперболы, ни смысла комедии Гоголя, не понимают, что чем пустее, чем глаже и бесцветнее Хлестаков, тем очевиднее комическая Немезида над беззакониями города.

Мы сказали, что особенное свойство гоголевского юмора обусловлено отношением натуры его к действительности. С одной стороны, это натура, по признанию самого Гоголя, многосторонняя и, стало быть, способная отражать в себе действительность со всем бесконечным разнообразием ее явлений, и притом отражать ярко и цельно,— с другой стороны, это — натура в высшей степени страстная, на которую все противоречия идеалу действуют болезненно. Руководи Гоголя только личное раздражение, будь он, одним словом, не в такой степени исполнен чутья жизни, он был бы только великим лириком-дидактиком; будь в нем меньше настоящего стремления к идеалу, раздражение его противоречиями действительности отзывалось бы пафосом, несколько натянутым. Вещи познаются по сравнению, и чтобы оценить Гоголя, стоит только сравнить его произведения с другими, тоже талантливыми произведениями. Есть, например, на первый взгляд, нечто общее между пафосом «Насмешки мертвеца», «Города без имени», «Квартиры с отоплением и освещением» и других произведений талантливого и мыслящего кн. Одоевского и пафосом «Невского проспекта», «Записок сумасшедшего», «Шинели», «Рима», но вглядитесь пристальнее, и вы увидите бесконечную разницу, вслушайтесь внимательнее — и в прекрасных дидактических рассказах Одоевского вы услышите только отрицательный пафос, пафос негодования пополам с горькою ирониею Гамлета, с улыбкою скорби скептика, с неопределенными стремлениями мистика. Вы чувствуете, что вражда не осилила здесь действительности, не обладает ею мужески, и только плачет над нею, только обещает что-то лучшее в туманной безграничной дали. В пафосе Гоголя и в самых капризных причудах его юмора вы чувствуете живое чутье к жизни, любовь к жизни; его идеалы красоты и правды существуют для него в крепких осязаемых формах. С другой стороны, сравните, например, «Шинель» с однородною почти с нею по основным мыслям повестию даровитого писателя Н. Ф. Павлова «Демон». Сравните хоть сцену с начальником у того и другого писателя! А между тем вы не можете не сознаться, читая «Демона», что талант тут явно присутствует, что анализ тут чрезвычайно глубок; может быть, даже оттого это и действует, что анализ чересчур уже старается

быть глубоким, что талант принимает чудовища фантастически настроенного воображения за действительные, живые создания, и страдания бедного Ивана Петровича, помешавшегося на мысли, что бедная жизнь заест век его хорошенькой половины, растут до невероятно колоссальных размеров, и странно то, что чем больше они стараются расти, тем меньше вы становитесь способны им сочувствовать, и весь пафос автора пропадает задаром. Напротив, как просто рассказано обхождение чиновников с Акакием Акакиевичем и его горе при потере шинели, а сердце ваше сжимается, и вместе с тем в каком-то упоении восторга наслаждаетесь вы этим верным художественным анализом. Мы не хотим сравнивать Гоголя с позднейшими произведениями школы, которая была представительницею крайности его болезненного юмора; мы не напоминаем этих страшных, чудовищных снов, где, наконец, самые сапоги получают физиономию и являются фантастическими существами[68]. Возьмите, например, две повести Гоголя, где он изобразил нам тип чрезвычайно исключительный, тип художника. Музыкантов, поэтов, живописцев, вообще художников — и до него и после него весьма часто изображали в нашей литературе; это была даже общая тема повестей тридцатых годов нашей словесности, тема, успевшая уже в сороковых годах стать совершенно избитою темою; по крайней мере, в эти годы уже потерял всякий кредит и совершенно опошлился романтический способ представления художников и поэтов в манере повестей Полевого и драм г. Кукольника. У Полевого раз весьма наивно обличилась разгадка этого способа; последнее слово направления сказалось у него в «Аббаддонне», где поэты и художники ставятся на одну доску с сумасшедшими. Наивно сказалось это слово потому, что ничего дурного не подразумевал в таком сопоставлении романист, написавший даже повесть под заглавием «Блаженство безумия». Действительно: художники и поэты гг. Полевого, Кукольника, Тимофеева, заговаривающиеся ли, как Доминикино, до детского лепета, вроде: «Цаца ляля, цаца ляля!» — отвергающие ли всякие права ума в земном мире, как Джакобо Санназар[69], достойны, по всей справедливости, заключения иногда в сумасшедшие, иногда в смирительные дома. Должно сказать притом, что появление в литературе

нашей этого типа, правильно или неправильно взятого, произошло вовсе не из потребностей общежития и что самое отношение к типу было неоригинально.

Гоголь, призванный разоблачать фальшь всего того, что в нашей жизни взято напрокат из чужих жизней или что, под влиянием внешнего формализма, развилось в ней в неорганический нарост,— Гоголь разом порешил и в этом деле все фальшивые отношения мысли к типу в своем «Невском проспекте». Какую поразительную черту провел он здесь между положением художника в других странах и положением его в нашем общежитии! Как оттенил он лице художника Пискарева сопоставлением жизни и трагической судьбы его с судьбою поручика Пирогова! Какою скорбною и вместе возвышеннейшею иронией проникнут поэт в своих отношениях к этому лицу, которому он при всей иронии своей, обращенной на его *экзотичность,* глубоко и болезненно сочувствует и к которому глубокое же и болезненное сочувствие возбуждает он в читателях, а с другой стороны, как свел он с ходуль и возвратил в простую действительность этот тип, доведенный до крайности смешного повестями тридцатых годов, получивших его из германской романтической реакции или даже из вторых рук французского романтизма. В «Невском проспекте» и в первой части «Портрета» Гоголь почти исчерпал все наличные отношения художника к жизни, отношения трагические в обоих этих произведениях: в одном трагическое отношение мечтательного идеализма художнической натуры к общежитию, в другом не менее трагическое поглощение художнического идеализма искушениями формального общежития, официальностию, светскостию, внешним лоском и рутинерством.

Еще и прежде, впрочем, Пушкин не менее глубоко отнесся к типу художника, взявши его в самой условнейшей среде общежития. Его Чарский [70], стыдящийся своего поэтического призвания, запирающийся, когда нападет на него блажь писать стихи, и между тем сознающийся, что никогда он не бывает так счастлив, как в эпохи этой блажи,— тоже создан под влиянием созерцания иронического, под влиянием мысли, весьма неутешительной, о разъединенности художества с жизнию общества, о том, что художники и художество суть в общежитии растения экзотические. Замечательно, что

именно те писатели, которые вывели наше искусство из теплиц на вольный воздух жизни, развили в обществе внутреннюю потребность искусства, воспитали в нем понимание искусства,— высказали такое ироническое воззрение.

Сравнивая юмор Гоголя с юмором других юмористов: Стерна, Ж.-П. Рихтера, Диккенса, Гофмана — мы наглядно можем убедиться в его особенности. В Жан-Поле, например, при всей оригинальной его гениальности, нельзя не видать немецкого мещанства, kleinstädtisches Wesen *. Юмор Гофмана только в эксцентричностях находит спасение от удушливой тюрьмы мещанства и филистерства; юмор Стерна весь вышел из скептицизма XVIII века и разлагается на две составные части, на слезливую сентиментальность и на скептическую иронию Гамлета над черепом Йорика. Юмор же Гоголя полон, целен, неразложим; Диккенс так же, пожалуй, исполнен любви, как Гоголь, но его идеалы правды, красоты и добра чрезвычайно узки, и его жизненное примирение, по крайней мере, для нас, русских, довольно неудовлетворительно, чтобы не сказать пошло; его братцы Чарльсы[71] и другие добрые герои для нас приторны. И у нас на Руси найдутся, пожалуй, образы, которые с первого взгляда покажутся похожи на братцев Чарльсов, и мы любим душевно эти образы, эти *добрые* личности. Но, *во-первых,* в них нет методически-пуританской добродетели по заданным себе наперед темам,— а *во-вторых*, надобно спросить себя самих: что именно мы в них любим? Одну ли только доброту? Как бы не так! Мы любим в них смышленость, здоровый ум, известный юмор — соединенные с добротою. Мы скорее за означенные качества легко перевариваем в человеке примесь маленькой грязцы, дряни, мошенничества,— нежели уважим тупоумие за одну доброту. Недаром же у нас пословица, что «простота хуже воровства».

Мы привели уже место, где сам поэт высказал с величайшею искренностию и простотою побудительные причины своего юмора. «Не думай, однако же, после моей исповеди,— оканчивает он свое третье письмо по поводу «Мертвых душ» («Переписка с друзьями», стр. 149),— чтобы я сам был такой же урод, каковы мои

* провинциальной сущности *(нем.).— Ред.*

герои: нет, я не похож на них. *Я люблю добро, я ищу его и сгораю им,* но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои, я не люблю тех низостей моих, которые отдаляют меня от добра. Я воюю с ними, и буду воевать, и изгоню их, и мне в этом поможет бог, и это вздор, что выпустили глупые светские умники, будто человеку только и возможно воспитать себя, покуда он в школе, а после уж и черты нельзя изменить в себе: только в глупой светской башке могла образоваться такая глупая мысль. Я уже от многих своих недостатков избавился тем, что передал их своим героям, их осмеял в них и заставил других также над ними посмеяться. Я оторвался уже от многого тем, что, *лишивши картинного вида и рыцарской маски,* под которою выезжает козырем всякая мерзость наша, поставил ее рядом с тою гадостью, которая всем видна. Тебе объяснится также и то, почему не выставил я до сих пор читателю явлений утешительных и не избирал в мои герои добродетельных людей. *Их в голове не выдумаешь.* Пока не станешь сам хотя сколько-нибудь на них походить, пока не добудешь постоянством и не завоюешь силою в душу несколько добрых качеств,— мертвечина будет все, что ни напишет перо твое, и как земля от неба, будет далеко от правды. Выдумывать кошемаров я также не выдумывал: кошемары эти давили собственную мою душу: что было в душе, то из нее и вышло».

Такова была цельная и гармоническая художественная натура поэта до эпохи ее болезненного уклонения, до эпохи того страшного переворота, который окончательно содействовал к раздвоению направлений русской мысли. Но об этой несчастной эпохе говорить еще здесь не место. Мы начинаем здесь с того, во что еще полно и цельно верил энергичнейший представитель нашего критического сознания Виссарион Белинский.

VIII

К числу его глубочайших литературных верований принадлежала и поэзия Лермонтова... На этом основании мы, прежде чем обозреть литературу тридцатых годов,— захватываем в общих чертах и это необыкновен-

ное явление, оставившее такой глубокий след на сороковых годах.

По крайней мере, мы позволим себе определить главные свойства этой совершенно трагической натуры.

В Лермонтове — две стороны. Эти две стороны: *Арбенин* (я беру нарочно самую резкую сторону типа) и *Печорин*. Арбенин (или все равно: *Мцыри, Арсений*[72] и т. д.) это — необузданная страстность, рвущаяся на широкий простор, почти что безумная сила, воспитавшаяся в диких понятиях (припомните воспитание Арбенина, или Арбеньева, как названо это лице в известном лермонтовском отрывке[73]), вопиющая против всяких общественных понятий и исполненная к ним ненависти или презрения, сила, которая сознает на себе «печать проклятья» и гордо носит эту печать, сила отчасти зверская и которая сама в лице Мцыри радуется братству с барсами и волками. Пояснить возможность такого настроения души поэта не может, кажется мне, одно влияние музы Байрона. Положим, что Лара Ньюстида[74] обаянием своей поэзии, так сказать, подкрепил, оправдал тревожные требования души поэта, — но самые элементы такого настройства могли зародиться только или под гнетом обстановки, сдавливающей страстные порывы *Мцыри* и *Арсения*, или на диком просторе разгула и неистового произвола страстей, на котором взросли впечатления *Арбенина*.

Представьте же подобного рода, под гнетом ли, на просторе ли развившиеся, стремления — в столкновении с общежитием, и притом с условнейшею из условных сфер его, с сферою светскою! Если эти стремления — точно то, за что они выдают себя, или, лучше сказать, чем они сами себе кажутся, — то они суть совсем противуобщественные стремления, не только что противуобщественные в смысле условном; и — падение или казнь ждут их неминуемо. Мрачные, зловещие предчувствия такого страшного исхода отражаются во многих из лирических стихотворений поэта, и особенно ясно в стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоскою». Если же в этих стремлениях есть известная натяжка, известная напряженность, — выросшие опять-таки под гнетом или на диком просторе, среди своевольных беззаконий обстановки, то первое, что закрадется в душу человека, тревожимого ими или встретившего отпор им

в общежитии, будет, конечно, сомнение, но еще не истинно разумное сомнение в законности произвола личности, а только сомнение в силе личности, в средствах ее.

Вглядитесь внимательнее в эту нелепую, с детской небрежностию набросанную, хаотическую драму «Маскарад», и след такого сомнения увидите вы в лице *князя Звездича,* которого одна из героинь определяет так:

...безнравственный, безбожный,
Себялюбивый, злой,— но слабый человек!

В создании Звездича — выразилась минута первой схватки разрушительной личности с условнейшею из сфер общежития, схватки, которая кончилась не к чести диких требований и необъятного самолюбия. Следы этой же первой эпохи, породившей разуверение в собственных силах, отпечатлелись во множестве стихотворений, из которых одно замечательно наиболее по строфе, определяющей вполне минуту подобного душевного настройства:

Любить? но кого же? на время не стоит труда,
А вечно любить невозможно!
В себя ли заглянешь? там прошлого нет и следа;
И радость и горе и все так ничтожно! [75]

И много неудавшихся Арбениных, оказавшихся при столкновении с светскою сферою жизни соллогубовскими Леониными [76], — отозвались на эти строки горького, тяжелого разубеждения: одни только Звездичи остались собою совершенно довольны.

Между тем лице Звездича и несколько подобных стихотворений — это тот пункт, с которого в натуре нравственной, то есть крепкой и цельной, должно начаться правильное, то есть *комическое,* и притом беспощадно комическое, отношение к дикому произволу личности, оказавшемуся несостоятельным. Но гордость редко может допустить такой поворот [77].

В стремлении к идеалу или на пути духовного совершенствования всякого стремящегося ожидают два подводных камня: отчаяние от сознания своего собственного несовершенства, из которого есть еще выход, и неправильное, непрямое отношение к своему несовершенству, которое почти совершенно безвыходно. Что человеку неприятно и тяжело сознавать свои слабые стороны, это,

конечно, не подлежит ни малейшему сомнению: задача здесь заключается преимущественно в том, чтобы к этим слабым сторонам своим отнестись с полною, беспощадною справедливостию. Самое обыкновенное искушение в этом случае — уменьшить в собственных глазах свои недостатки. Но есть искушение, несравненно более тонкое и опасное, именно: преувеличить свои слабости до той степени, на которой они получают известную значимость и, пожалуй даже, по извращенным понятиям современного человека, — величавость и обаятельность зла. Мысль эта станет совершенно понятна, если я напомню обаятельную атмосферу, которая разлита вокруг образов, не говорю уже Манфреда, Лары, Гяура, — но Печорина и Ловласа, — психологический факт, весьма нередкий с тех пор, как

Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы...

Возьмите какую угодно страсть и доведите ее в вашем представлении до известной степени энергии, поставьте ее в борьбу с окружающею ее обстановкою — ваше трагическое воззрение закроет от вас все мелкие пружины ее деятельности. Эгоизму современного человека несравненно легче помириться в себе с крупным преступлением, чем с мелкой и пошлой подлостью; гораздо приятнее вообразить себя Ловласом, чем гоголевским Собачкиным, Скупым рыцарем, чем Плюшкиным, Печориным, чем Меричем; даже, уж если на то пошло, Грушницким, чем Милашиным Островского, потому что Грушницкий хоть умирает эффектно! Сколько лягушек надуваются по этому случаю в волов в нас самих и вокруг нас! Сколько людей *желают* показаться себе и другим *преступными*, когда они сделали только *пошлость*, сколько гаденьких чувственных поползновений стремятся принять в нас размеры колоссальных страстей! Хлестаков, даже Хлестаков, и тот зовет городничиху «удалиться под сень струй»; Мерич в «Бедной невесте» самодовольно просит Марью Андреевну простить его, что он «возмутил мир ее невинной души». Тамарин рад-радехонек, что его зовут демоном!

Таким образом, даже и по наступлении той минуты, с которой в натуре нравственной должно начаться правильное, то есть комическое отношение к собственной

мелочности и слабости, гордость вместо прямого поворота, предлагает нам изворот. Изворот же заключается в том, чтобы поставить на ходули бессильную страстность души, признать ее требования все-таки правыми; переживши минуты презрения к самому себе и к своей личности, сохранить, однако, вражду и презрение к действительности. Посредством такого изворота лице Звездича, в процессе лермонтовского развития, переходит в тип Печорина. В сущности, что такое Печорин? Смесь арбенинских беззаконий с светскою холодностию и бессовестностию Звездича, которого все неблестящие и невыгодные стороны пошли в создание Грушницкого, существующего в романе исключительно только для того, чтобы Печорин, глядя на него, как можно более любовался собою, и чтобы другие, глядя на Грушницкого, более любовались Печориным. Что такое Печорин? Существо совершенно двойственное, человек, смотрящийся в зеркало перед дуэлью с Грушницким, и рыдающий, почти грызущий землю, как зверенок Мцыри, после тщетной погони за Верою. Что такое Печорин? Поставленное на ходули бессилие личного произвола! Арбенин с своими необузданно самолюбивыми требованиями *провалился* в так называемом свете: он явился снова в костюме Печорина, искушенный сомнением в самом себе, более уже хитрый, чем заносчивый,— и так называемый *свет* ему поклонился...

Статья вторая

РОМАНТИЗМ. — ОТНОШЕНИЕ КРИТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ К РОМАНТИЗМУ. — ГЕГЕЛИЗМ (1834—1840)

IX

«*Романтизм,* — писал Белинский в заключительной статье «Литературных мечтаний», — вот первое слово, огласившее пушкинский период; *народность* — вот альфа и омега нового периода. Как тогда всякий бумагомаратель из кожи лез, чтобы прослыть *романтиком;* так теперь всякий литературный муж претендует на титло *народного* писателя. *Народность* — чудное словечко! Что перед ним ваш *романтизм!* В самом деле, это стремле-

ние к народности весьма замечательное явление. Не говоря уже о наших романистах и вообще новых писателях, взгляните, что делают заслуженные корифеи нашей словесности: *Жуковский,* этот поэт, гений которого всегда был прикован к туманному Альбиону и фантастической Германии, вдруг забыл своих паладинов, с ног до головы закованных в сталь, своих прекрасных и верных принцесс, своих колдунов и свои очаровательные замки — и пустился писать русские сказки... Нужно ли доказывать, что эти русские сказки так же не в ладу с русским духом, которого в них слыхом не слыхать и видом не видать, как не в ладу с русскими сказками греческий или немецкий гекзаметр?.. Но не будем слишком строги к этому заблуждению могущественного таланта, увлекшегося духом времени: *Жуковский* вполне совершил свое поприще и свой подвиг: мы больше не в праве ничего ожидать от него. Вот другое дело *Пушкин:* странно видеть, как этот необыкновенный человек, которому ничего не стоило быть народным, когда он не старался быть народным, теперь так мало народен, когда решительно хочется быть народным; странно видеть, что он теперь выдает нам за нечто важное то, что прежде бросал мимоходом, как избыток или роскошь. Мне кажется, что *это стремление к народности произошло из того, что все живо почувствовали непрочность нашей подражательной литературы и захотели создать народную,* как прежде силились создать подражательную. *Итак, опять цель, опять усилия, опять старая погудка на новый лад.* Но разве Крылов потому народен в высочайшей степени, что старался быть народным? Нет, он об этом нимало не думал; он был народен, *потому что не мог не быть народным: был народен бессознательно* и едва ли знал цену этой народности, которую усвоил созданиям своим без всякого труда и усилия. По крайней мере, его современники мало умели ценить в нем это достоинство: они часто упрекали его за *низкую природу* и ставили на одну с ним доску прочих баснописцев, которые были несравненно ниже его. *Следовательно, наши литераторы, с такою ревностию заботящиеся о народности, хлопочут по-пустому».*

Чтобы понять совершенно смысл этой правдивой по всему, кроме Пушкина, выходки Белинского, — должно припомнить факты.

Это было время исторических романов, выходивших дюжинами в месяц в Москве и в Петербурге, — романов, в которых большею частию изображения предков были прямо списаны с кучеров их потомков, которых *народность* заключалась только в разговорах ямщиков, да и то еще подслушанных и переданных неверно и несвободно, а *историческое* — в описаниях старых боярских одежд и вооружений, да столов и кушаний, — в которых *оригинальна* была только дерзость авторов, изображавших с равною бесцветностью всякую эпоху нашей истории... Разумеется, что я говорю это не о романах Загоскина, не о романах Полевого, которых никак не следует ставить на одну доску с его драмами — этими несчастными плодами несчастной эпохи его деятельности, — и в особенности не о романах Лажечникова. Это были блестящие исключения, хотя — надобно сказать правду — только даровитость и какая-то оригинальная задушевность тона выкупают романы Загоскина; только смелые замашки, только стремления к проведению новых исторических мыслей — верных или неверных, но, во всяком случае, имевших отрицательное значение, сообщают некоторую жизнь «Симеону Кирдяпе», «Клятве при гробе Господнем» и другим попыткам Полевого, который вовсе не был рожден творцом и художником, — и только романы Лажечникова остались и уцелели для нас, со всеми их огромными, пожалуй, недостатками, но и огромными достоинствами... Все же остальное вполне стоило нападок Белинского. Писались, или, лучше сказать, фабриковались, эти штуки по известным рецептам: московские изделия по загоскинским, петербургские по булгаринским.

Кроме того, историческое поветрие ударилось и в другую область, в область драмы. На сцене постоянно горланил и хвастал Ляпунов, кобенился Минин в виде Девы Орлеанской, и поистине в грязь стаскивались эти великие и доблестные тени [1]. Опять должно и тут исключить несколько попыток хомяковских — несмотря на их странный в приложении к нашему быту шиллеровский лиризм, подававший повод к правдивым и язвительным насмешкам [2] — и, пожалуй, погодинских [3], — хотя менее всего к художеству способен достопочтенный наш историк, и только глубокое знание, столь же глубокое чутье историческое и пламенная любовь к быту предков

подкупали в отношении к его драмам небольшой круг друзей, между прочим Пушкина, который вовсе не иронически написал к нему известное письмо об его «Марфе-посаднице»[4]. Замечательный факт, — что хомяковские и погодинские попытки, то есть единственные остатки историко-драматического поветрия, о которых можно вспомнить с уважением, не пользовались в то время никаким успехом: на сцене свирепствовали Ляпуновы и ломались Минины...

Таково было состояние литературы, которое Белинский охарактеризовал как стремление к народности и отделил от прежнего, от стремления романтического. Прежде всего самое отделение такое было неправильно. Эпоха была и долго еще оставалась романтическою, — сам Белинский был еще в то время романтиком и потому-то впоследствии, разъяснивши себе окончательно вопросы, всю свою энергическую вражду обратил на романтизм, преследуя и бичуя его нещадно... Но понятие о романтизме — до сих пор такое еще малоразъясненное понятие, что, и воюя с романтизмом, Белинский долго еще был романтиком, только в другой коже, — да едва ли и перестал быть им до конца своего поприща... Нет, по крайней мере, сомнений, — а если и есть, то они легко могут быть опровергнуты фактами, которые изложены будут в сей статье, — что Белинский второй эпохи своего развития, то есть развития нашего общего критического сознания, — эпохи «Наблюдателя» зеленого цвета и «Отечественных записок» 1839[5], — был романтиком гегелизма и с наивно-страстною энергиею бичевал в себе и во всех — романтика старой формы, романтика французского романтизма[6].

Да и что называть романтизмом, мы доселе еще едва ли можем дать себе ясный и окончательный отчет.

Поэзия Жуковского — романтизм.

Гюго — романтик.

Полежаев и Марлинский — романтики.

Гамлет Полевого и Мочалова — романтик[7].

А Кольцов разве не романтик? А Лермонтов в «Арбенине» и «Мцыри» разве не романтик?

Все это — романтизм, и все это весьма различно, так различно, что не имеет никаких связующих пунктов.

Один немец, кажется, Шмидт, написал целых две книги о значении романтизма[8] — и боже великий! каких

чудес не встретите вы в этой книге: Мольер, например, выходит у автора романтиком, а Шекспир устраняется, выгораживается, а с ним вместе и все протестантское из романтизма, как из чего-то позорного и ужасного. Сколько можно понять из истинно немецки запутанного сочинения г. Шмидта, романтическое решительно сливается для него с католическим, и слово романтизм обозначает для него всякую несвободу мысли и чувства, всякое подчинение души чему-то смутному, темному, неопределенному. Так как во всякой галиматье, по справедливому замечанию Печорина, есть идея, а иногда бывают даже и две, то и смутное определение романтизма г. Шмидтом носит в себе зародыш идеи.

Действительно, романтическое в искусстве и в жизни на первый раз представляется отношением души к жизни несвободным, подчиненным, несознательным, — а с другой стороны, оно же — это подчиненное чему-то отношение — есть и то тревожное, то вечно недовольное настоящим, что живет в груди человека и рвется на простор из груди и чему недовольно целого мира, — тот огонь, о котором говорит Мцыри, что он

...от юных дней
Таяся жил в груди моей...
И он прожег свою тюрьму...

Начало это — несвободно, потому что оно стихийно, — но оно же, тревожное и кипящее, служит толчком к освобождению сознания от стихийного; оно же разрушает кумиры темных богов, которым подчинено еще само, потому что слишком хорошо помнит их силу и влияние, испытало на себе действие, веяние этих сил — но само в то же время есть веяние. Романтическое такого рода было и в древнем мире — и Шатобриан, один из самых наивных романтиков, чутьем романтика отыскивает романтические веяния в древних поэтах; романтическое — и в средневековом мире, и в новом мире, и в стремлениях гетевского Фауста, и в лихорадке Байрона, и в судорогах французской словесности тридцатых годов. Романтическое является во всякую эпоху, только что вырвавшуюся из какого-либо сильного морального переворота, в переходные моменты сознания — и только в таком определении его воздушная и сладко-тревожная мечтательность Жуковского мирится с мрачною

тревожностью Байрона — и нервная лихорадка Гяура с пьяною лихорадкою русского романтика Любима Торцова.

Я упомянул имя Шатобриана — и в самом деле, это один из самых характеристических представителей одной стороны романтического веяния, и та страница в его «Mémoires d' Outretombe» *, где он называет себя предшественником Байрона, не покажется нисколько хвастовством тому, кто читал «Начезов», «Рене», «Аталу». Что такое «Рене», как не исповедь самого Шатобриана? Сквозь всю шумиху фраз и старых форм, затрудняющих для читателей нового времени чтение поэмы «Начезы», не прорывается ли тот недуг de la melancholie ardente **, который, — конечно, не в одинаковой степени, — грыз и автора «Гения христианства», и автора «Чайльд-Гарольда»? Что такое Рене, как не болезненный первенец XIX века, получивший в наследие безотрадный скептицизм, не совладевший с ним и не усвоивший, как Байрон, рокового наследства, а бросившийся, напротив, с отчаяния в обожание разрушающихся, но величавых старых форм? Что такое Рене, как не тот же Корсар и Лара — только не переступивший страшной бездны, в которую они ринулись, а остановившийся перед нею в болезненном недоумении? А помните ли вы исповедь Эвдора в «Les Martyres» *** — единственный, но зато истинно поэтический оазис этого надутого романа? Над этим отрывком есть романтическое веяние переходных эпох: в тяжкой скорби, терзающей героя, в бессознательном пресыщении жизнию его и всех лиц, его окружающих, в безумно-лихорадочном порыве страсти к Велледе — пробивается тот же романтический недуг, то тревожное начало, которое равно способно и к плачу по старом мире, и к его разрушению, только неспособно ни к какому созиданию. Поэтому-то у Шатобриана есть странное чутье на открытие романтической струи повсюду: чтобы убедиться в этом, стоит только развернуть на любой странице второй том «Génie du christianisme» ****. Он слышит романтические веяния в стихах «Одиссеи», под-

---

* «Замогильные записки» *(франц.)*.— *Ред.*

** жгучей печали *(франц.)*. — *Ред.*

*** «Мученики» *(франц.)*.— *Ред.*

**** «Гения христианства» *(франц.)*. — *Ред.*

мечает порывы романтические у Вергилия, ищет только этой одной струи и, надобно прибавить, указывает на нее всегда правильно и ею только в состоянии от души увлекаться...

Может быть, никто так глубоко и болезненно не прочувствовал романтического веяния, как один из немногих истинных поэтов нашей эпохи, Альфред де Мюссе, вероятно, потому, что это романтическое веяние закружило его окончательно, вследствие чего он и пал бедною жертвою обладавшего им тревожного, стихийного начала. В «Confession d'un enfant du siècle» * — этой глубоко искренней книге — романтическое веяние решительно является в виде темных и страшных сил, уже отошедших в область прошедшего, но еще гнетущих своим влиянием настоящее, в виде старых божеств, из-под власти которых только еще вырвалось, ушло — но еще не высвободилось сознание... Одну глубокую страницу из этих «Confessions» я должен напомнить читателям для пояснения моей мысли о романтизме как стихийном веянии, ибо никакое диалектическое развитие не пояснит так мысли, как поэтическое ее выражение.

«Во времена войн Империи,— рассказывает герой книги, Октавий, — в то время, как мужья и братья были в Германии, тревожные матери произвели на свет поколение горячее, бледное, нервное. Зачатые в происшедшей битве, воспитанные в училищах, под барабанный бой, тысячи детей мрачно озирали друг друга, пробуя свои слабые мускулы. По временам являлись к ним покрытые кровью отцы, подымали их к залитой в золото груди, потом слагали на землю это бремя и снова садились на коней».

Но война окончилась, Кесарь умер на далеком острове.

«Тогда на развалинах мира села тревожная юность. *Все эти дети были капли горячей крови, напоившей землю:* они родились среди битв... В голове у них был целый мир: они глядели на землю, на небо, на улицы и на дороги: все было пусто, и только приходские колокола гудели в отдалении.

Три стихии делили жизнь, расстилавшуюся перед юношами; *за ними — навсегда разрушенное прошедшее*,

* «Исповеди сына века» *(франц.). — Ред.*

перед ними — заря безграничного небосклона, первые лучи будущего, и между этих двух миров... нечто подобно Океану, отделяющему старый материк от Америки, не знаю, *что-то неопределенное и зыбкое,* море тинистое и грозящее кораблекрушениями, переплываемое по временам далеким белым парусом или кораблем с тяжелым ходом,— настоящий век, одним словом, который отделяет прошедшее от будущего, который — *ни то, ни другое, и походит на то и на другое вместе,* где на каждом шагу недоумеваешь, идешь ли по семенам или по праху...

И им оставалось только настоящее, дух века, *ангел сумерек* — не день и не ночь: они нашли его сидящим на мешке с костями и закутанным в плащ эгоизма, дрожащим от холода. Смертная мука закралась к ним в душу при взгляде на это видение — полумумию и полупрах; они подошли к нему, как путешественник, которому показывают в Страсбурге дочь старого графа Сарвердена, бальзамированную, в гробу, в венчальном наряде. Страшен этот ребяческий скелет, ибо на худых и бледных руках его обручальное кольцо, а голова распадается прахом посреди цветов».

В такой поэтически-страшной картине изображает поэт общее состояние эпохи.

Мы не станем следить за дальнейшим развитием начальной мысли поэта, но должны указать на его упреки и проклятия Гете и Байрону, как провозвестникам разочарования... «О боже! — говорит он, обращаясь к певцу Лары, — я, который говорю с тобою, я, который не более, как слабый ребенок, я выстрадал, может быть, больше бедствий, чем ты, а все-таки верю в надежду, все-таки благословляю бога».

«О народы будущих веков! — оканчивает он свое вступление. — Когда в жаркий летний день склонитесь вы над плугом на зеленом лугу отчизны, когда под лучами яркого, чистого солнца, — земля, щедрая мать, будет улыбаться в своем утреннем наряде земледельцу; когда, отирая с спокойного чела священный пот, вы будете покоить взгляд на беспредельном небосклоне... вспомните о нас, которых не будет уже более; скажите себе, что *дорого купили мы ваш будущий покой;* пожалейте нас больше, чем всех ваших предков: у них много горя, которое делало их достойными сострадания, *у нас нет того, что их утешало...»* [9]

Зачем же, спрашивается, назвали *романским* это начало стихийное и тревожно-лихорадочное, которое было обще многим эпохам и, вероятно, будет обще многим другим, этот зноб и жар с напряженным биением пульса, который равно болезнен, окажется ли он сладкою, но все-таки тревожною и разъедающею мечтательностию Жуковского, тоскою ли по прошедшем Шатобриана, мрачным ли и сосредоточенным отрицанием Байрона, судорожными ли созданиями Виктора Гюго и литературы тридцатых годов, борьбою ли с ним светлой и ясной пушкинской натуры, подчинением ли ему до морального уничтожения натур Марлинского и Полежаева, мочаловскими ли созданиями, воплями ли огаревских «Монологов» или фетовскими — странными, но для души ясными намеками на какие-то звуки, которые

...льнут к моему изголовью,
Полны они томной разлуки,
Дрожат небывалой любовью [10],—

которые

Так томно и грустно-небрежно
В свой мир расцвеченный уносят,
И ластятся к сердцу так нежно,
И так умилительно просят... [11]

Зачем же назвали, говорю я, исключительно *романским* это начало, которое столь же, если не более, свойственно и нашей русской природе, которое не раз закруживало эту природу до безвыходной хандры, до лермонтовского ожесточения и зловещих предчувствий, до тургеневского раздвоения и расслабления,— а в сферах более грубых до полежаевского цинизма и до запоя Любима Торцова?..

X

Неудачное название придумано в неудачную эпоху, в эпоху так называемой романтической реакции, доходившей в Германии, стране последовательности мышления, до безумств «Доктора любви» Захария Вернера и до католического отупения братьев Шлегелей... В этой своей форме, в форме тоски по прошедшем, доходящей

до кукольной комедии в отношении к прошедшему, романтизм нам мало свойствен. Самое наше славянофильство далеко не то, что романтизм Гёрреса и братьев Шлегелей, ибо под формами его таится нечто живое, нечто иное, ибо иная была наша историческая судьба и иное вследствие того возникло у нас отношение к нашему прошедшему.

Поэзия Жуковского — несмотря на великий талант Жуковского — мало привилась к нашей жизни. Поэт остался для нас дорог, как поэт истинный, — но тихо-грустное веяние его песней, туманные порывания вдаль встретили себе отпор в нашем здоровом юморе или тотчас же доведены были до последних границ русской последовательностью и были убиты именно тем, что дошли в *наивных* повестях и романах Полевого до комического. Его «Блаженство безумия», его «Аббаддонна», его «Уголино» — в этом отношении факты драгоценнейшие. Ни в чем, разумеется, все то комическое, что лежало в неясных порываниях *вдаль*, *куда-то,* не являлось с таких смешных сторон, как в выражении чувства любви к женщине и в развитии этого чувства; поэтому я позволю себе проследить эту одну сторону романтического — *романтически-туманное*, поскольку оно выражалось в нашей литературе.

Пушкин — его не минуешь и к нему всегда возвратишься, о чем бы ни началась речь, — Пушкин, везде соблюдавший меру, сам — живая мера и гармония, и тут, даже в особенности тут, является нашею, русскою мерою чувств... и говорить об отношении пушкинской поэзии к чувству любви и к женщине — значит то же, что говорить о самом правильном, нежном, тонком и высоком отношении человека к этому существенному вопросу, отношении, столь же чуждом ложного идеализма, выдаваемого за высокое, как и грубого материализма, принимающего различные обольстительные виды. Чтобы тотчас же ярче, нагляднее понять, — насколько Пушкин чужд первого, стоит только приравнять дух его поэзии к духу поэзии Шиллера, которого, между нами будь сказано, нет уже в наше время возможности читать, как поэта эротического, без весьма странного чувства, граничащего со смехом: там, где Шиллер нежен,— он впадает в невыносимую сентиментальность и приторность, так что правильно чувствующий человек постыдится

как-то прочесть его стихи женщине, которую он любит; там, где Шиллер страстен, — он впадает в неистовство идеализма, близкое к грубейшему матерьялизму. Пусть попробует читатель, вслед за стихотворением Пушкина «Для берегов отчизны дальной», прочесть, например, «Der Jüngling am Bache» *, — или после, например, письма Онегина и письма Татьяны — «Das Geheimnis der Reminiscenz»... ** самое неистовое из неистовых стихотворений Шиллера. Но Шиллер уже далек от нас — нечего скрывать от себя этой правды; Шиллер велик и останется велик, но только там, где он, истинный маркиз Поза, мечтатель, говорит как адвокат человечества. Попробуйте сравнить поэзию Пушкина с идеализмом французских, и притом не бездарных, поэтов, с идеализмом Гюго, например, поэта, без сомнения, даровитого, с идеализмом Ламартина, который значительно выше шиллеровского идеализма в отношении к любви, у которого найдете вы строфы, полные правды и чистоты чувства, хотя совсем потонувшие в море воды... С Байроном сравнивать Пушкина нельзя: оба равно велики как поэты,— оба лучше, если хотите; но общего между ними одна только сила гения, и Пушкин потому единственно подпал под внешнее влияние Байрона, что был моложе его. Обратимся в другую сторону. Пушкин столь же мало матерьялист, как и идеалист: в его взгляде на любовь нет ничего похожего на взгляд величайшего и тончайшего матерьялиста Гете; общего между ними опять-таки только сила гения, равно спокойное парение орла, сознающего силу своих крыльев, хоть иногда германский орел слишком долго любил засиживаться на утесах и зевать под шум похвал своего неприхотливого и наклонного к языческому поклонению отечества, которому, что ни давал он, все было хорошо. Попробуйте сравнить по тому же вопросу пушкинскую поэзию с современным, хитрым и ловким матерьялизмом Гейне, и Пушкин один по отношению к этому чувству окажется полным, цельным, неразорванным человеком.

Невозможно в кратком очерке обрисовать, так сказать, физиологию пушкинской любви, обозначить все ее признаки, подметить все ее тонкие черты — всю глубину

---

* «Юношу у ручья» *(нем.)*.— *Ред.*

** «Тайну воспоминанья» *(нем.)*.— *Ред.*

и нежность у поэта этого чувства. Одно стихотворение «Я вас любил...», — эта тема, на которую потом написано столько вариаций, и дурных, и нередко хороших, и болезненных, и изредка правильных, — уже целая поэма, на которую можно сочинять комментарии:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим,
Я вас любил так пламенно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Последний стих не сравним ни с чем; он высокочеловеческий; нежная мысль, в нем являющаяся, еще определеннее сказалась в заключительных стихах другого, одного из позднейших стихотворений, в желании любимому существу всего:

Все — *даже счастие того, кто избран ей,*
Кто милой деве даст название супруги... [12]

Это самоотвержение чувства встретите вы только у Пушкина да разве еще у Мицкевича, и то, впрочем, не в такой чистоте. Такое самоотвержение не есть уступчивость, происходящая от холодности чувства; пламенней нельзя ничего встретить ни у какого поэта в мире — и этих стонов сердца, которые слышны в стихотворении, призывающем на свидание усопшую, и этой ревности:

Вот место: по горе теперь идет она...
Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует,
Никто ее колен в забвенье не целует;
Одна... ничьим устам она не предает
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных...
. . . .
Но если... [13]

Ничего во всей лирической поэзии нельзя найти задушевнее стиха, как будто случайно вырвавшегося из сердца поэта в разговоре с книгопродавцем:

Вся жизнь — одна ли, две ли ночи... [14] —

или стихов, звучащих так грустно в последних строфах «Онегина»:

А ты, с которой дорисован
Татьяны милый идеал...
О! много, много рок отъял... —

ничего, кроме опять-таки разве нескольких стихов Мицкевича.

Ничего страстнее и вместе общедоступнее в поэзии нельзя найти письма Онегина:

> Нет, постоянно видеть вас,
> Повсюду следовать за вами,
> Улыбку уст, движенье глаз
> Ловить влюбленными глазами... и т. д.,—

ничего, кроме разве вот каких стихов, которые тоже в своем роде nec plus ultra * страстности:

> Ona jeszcze nie słucha, on jej szepcze do ucha
> Nowe skargi czy nowe zaklęcia,
> Aż wzruszona, zemdlona, opuściła ramiona
> I schyliła się w jego objęcia... ** [15]

А между тем как поэт прост в анализе этого полного и цельного чувства, начиная от тонких и, так сказать, первоначальных его признаков:

> Я ехал к вам... живые сны
> За мной вились толпой игривой,
> И месяц с правой стороны
> Сопровождал мой бег ретивой...
> Я ехал прочь... иные сны,—
> Душе влюбленной грустно было,
> И месяц с левой стороны
> Сопровождал мой бег унылой... [16] —

до более положительных его проявлений:

> Грустно, Нина, путь мой скучен... [17] и т. д.

Перечтите это последнее стихотворение, дышащее какою-то ежедневностью, так сказать, домашностью, чтобы ясно понять — как просто у поэта чувство, как оно присутствует в душе цельно, не разрываясь с другими, обычными впечатлениями, правильное, светлое, глубокое... Пушкин, как истинно великий поэт, понимал, что чувство правильное носит в себе залог вековечности, что оно не может быть ни грубым чувственным порывом, ни

---

* крайняя степень *(лат.)*. — *Ред.*

** Она не слушает, он ей шепчет на ухо новые мольбы, новые заклятья. И, потрясенная, ослабевшая, она опустила руки и склонилась в его объятья... *(польск.)* — *Ред.*

напряженною трагедией, ни болезненной язвой, душевным раком, который истощает в душе все другие соки. Отношение пушкинское я проследил как нашу *душевную мерку* — для того чтобы яснее обозначить искажения, которые мы привыкли называть *романтическими*. Главные источники для определения особенности романтического воззрения суть, без сомнения: Марлинский, Кукольник, Полевой и несколько лирических поэтов, одним словом, — литература тридцатых годов. Основные, существенные черты воззрения следующие:

1) «Души избранные» — томятся постоянно тоскою по своим половинам, для них собственно предназначенным... До встречи с своими «половинами» таковые души обыкновенно даром бременят землю или, еще того хуже, — враждуют с непонимающим их светом, — ломают стулья, коли заговорят об Александре Македонском и вообще о высоких предметах; едят, пьют и спят, как прочие смертные, но чрезвычайно на это сердятся и ругают презренную прозу жизни.

2) При встрече с «половинами» они тотчас же угадывают по вдохновению свое родство с ними и начинают говорить языком, никому, кроме сих половин, не понятным, заговариваются, как Тассо, или Джакобо Санназар, или как Нино Галлури спрашивают у своих половин:

Скажи мне,
Как ангелы на небе говорят? —

ругая немилосердно бедный язык человеческий:

Нет, я не люблю тебя — нет! это слово
Выдумано человеком, осквернено оно...[18]

3) С «избранницами» — означенные души могут жить только в Аркадии, в idealen Welt *, где не пьют и не едят, а только целуются, где не работают — а разве только плетут корзинки для цветов...

Довольно, кажется, для того, чтобы обозначить, какого рода сторону романтизма эти воззрения выражали. Но преимущественно эту сторону романтизма имел в виду Белинский, враждуя впоследствии, уже в 1840 году, с романтизмом, или, лучше сказать, окончательно формулируя свою вражду, начавшуюся гораздо прежде.

---

* идеальном мире *(нем.)*.— *Ред.*

Выписываю большой отрывок из статьи, принадлежащей по своим идеям уже к новому фазису его, то есть нашего критического сознания. Это место — из знаменитой статьи о «Горе от ума», где о «Горе от ума», собственно, говорится очень мало — но зато много и великолепно хорошо говорится о «Ревизоре» Гоголя. К «Горю от ума» Белинский, видимо, охладел, ибо охладел к личности его героя. Верованием его, живым, пламенным, стало творчество Гоголя — и во имя своего верования он казнит всякую поэзию, которая не есть поэзия действительности. Это место — его profession de foi * литературное в эту минуту его сознания.

«Так называемые романтики, — говорит он, отделавши наперед классиков, — ушли не дальше их (классиков) и только впали в другую крайность; отвергнув псевдоклассическую форму и чопорность, они полагали романтизм в бесформенности и диком неистовстве. *Дикость* и *мрачность* они провозгласили отличительным характером поэзии Шекспира, смешав с ними его глубокость и бесконечность, и не поняли, что формы шекспировских драм — совсем не странности, но условливаются идеею, которая в них воплотилась. Есть еще и теперь люди, которые Бетховена называют диким, добродушно не понимая, что дикость есть унижение, а не достоинство гения и что энергия и глубокость совсем не то, что дикость...»

«Поэзия, — говорит он через страницу, — есть истина в форме созерцания; ее создания — воплотившиеся идеи, видимые, *созерцаемые* идеи. Следовательно — поэзия есть та же философия, то же мышление, потому что имеет то же содержание — абсолютную истину, но только не в форме диалектического развития идеи из самой себя, а в форме непосредственного явления идеи в образе. Поэт мыслит образами, он не *доказывает* истины, а *показывает* ее. Но поэзия не имеет цели вне себя — она сама себе цель: следовательно — поэтический образ не есть что-нибудь внешнее для поэта или второстепенное, не есть средство, но есть цель», и т. д. ...

«Есть люди — это все они же, все романтические же классики, — которые от всей души убеждены, что поэзия есть мечта, а не действительность и что в наш век, как

* исповедание веры *(франц.)*. — *Ред.*

положительный и *индюстриальный*, поэзия невозможна! Образцовое невежество! нелепость первой величины! Что такое мечта? Призрак, форма без содержания, порождение расстроенного воображения, праздной головы, колобродствующего сердца! И *такая* мечтательность нашла своих поэтов в Ламартине и свои поэтические произведения в идеально-чувствительных романах вроде «Аббаддонны»,— но разве Ламартин поэт, а не мечта,— и разве «Аббаддонна» поэтическое произведение, а не мечта?..»

«Романтическое искусство, — продолжает через страницу Белинский свою филиппику, — переносило землю на небо; его стремление было вечно туда, по ту сторону действительности и жизни: наше новейшее искусство переносит небо на землю и земное просветляет небесным. В наше время только слабые и болезненные души видят в действительности юдоль страдания и бедствий и в туманную сторону идеалов переносятся своей фантазиею, на жизнь и радость в мечте: *души нормальные и крепкие* находят свое блаженство в живом сознании живой действительности, и для них прекрасен божий мир, и само страдание есть только форма блаженства, а блаженство — жизнь бесконечная. Мечтательность была высшею действительностью только в периоде юношества человеческого рода. *Тогда и формы поэзии улетучивались в фимиам молитвы, во вздох блаженствующей любви или тоскующей разлуки.* Поэзия же мужественного возраста человечества, наша новейшая поэзия *осязаемо изящную форму просветляет эфиром мысли* и наяву действительности, а не во сне мечтаний отворяет таинственные врата освященного храма духа. Короче, как романтическая поэзия была поэзиею мечты и безотчетным порывом в область идеалов, так новейшая поэзия есть *поэзия действительности*, поэзия жизни» («Отечественные записки», 1840 г., № 1).

Правота этого протеста — очевидна, но очевидно, кажется, и то, что только с одною стороною романтизма, да и то доведенною до крайности, борется великий критик... Нам уже теперь с этою стороною бороться нечего — она отошла в прошедшее. Но минутный отзыв ее в душе человеческой возможен, — разумеется, не в тех смешных крайностях, до которых доводили дело Кукольник, Полевой и проч. Благоухание этой стороны романтизма остается все-таки благоуханием в Жуковском!..

XI

Но в романтизме есть еще другая сторона, сторона лихорадочно-тревожного веяния, сторона, которой могущественным и вековечным голосом явился Байрон, сторона беспощадного, но не холодного отрицания,— безжалостного, но не спокойного, не рассудочного скептицизма.

Было время, и притом очень недавнее, когда все романтическое без различия клеймилось насмешкою, когда мы все пытались казнить в себе самих то, что называлось нами романтизмом и что гораздо добросовестнее будет называть началом тревожного порывания, тревожного стремления, соединенного с давлением и гнетом разрушенного, но еще памятного, еще влияющего прошедшего. Анализируя бестрепетно самих себя, мы дошли, наконец, до судорожного и болезненного смеха тургеневского Гамлета Щигровского уезда над тревожным порыванием, до совершенного неверия в тревожное начало жизни, к которому приводил анализ Толстого, до попыток положительных успокоений, которые, хотя несколько односторонне, выражали собою комедии Островского... Но чем же разрешился процесс наш? Казнь романтизма, повсюду совершавшаяся во все это время в общем мышлении и отражавшаяся во всей современной литературе, кончается, однако, вовсе не так решительно, как она начиналась. Часто и в самое продолжение борьбы эта казнь представляла известное изображение змея, кусающего собственный хвост, то есть конец анализа бывал часто поворотом к началу; притом же весьма у немногих из нас доставало последовательности, на основании вражды к тревожному началу, взглянуть как на незаконные на многие сочувствия, в которых мы воспитались. *Храбрых* в этом деле нашлось, повторяю, немного, а тем, которые нашлись,— храбрость ровно ничего не стоила, то есть они по натуре лишены были органов для понимания того, с чем другим тяжело было расставаться. Многие храбрились сначала, а потом решительно теряли храбрость и возвращались потихоньку к незаконным сочувствиям. Тургенев принялся было казнить Рудина, а в эпилоге круто поворотил к апотеозе[19]. Островский по добросовестности художнической натуры кончил свои примирительные попытки — борьбою и раз-

двоением, весьма очевидными в «Доходном месте» и последующих его произведениях. Голоса, вопиявшие на Лермонтова за то, что он мало уважает своего Максима Максимыча[20], нашли мало сочувствия. Толстой, сохраняя всю силу своего бестрепетного анализа, впал в переходную, конечно (мы на это крепко надеемся), но тем не менее очевидную апатию мышления[21]. Писемский тщетно пытался опоэтизировать точку зрения на жизнь губернского правления: ни сила таланта, ни правда манеры, ни новость приемов не спасли от антипоэтической сухости его большие, стремившиеся к целости произведения...[22]

Смысл всего этого движения — я постараюсь разъяснить по крайнему моему разумению впоследствии. Здесь привел я только факты, которыми заключилась борьба нашего сознания с романтизмом.

В жару борьбы мы забыли многое, что романтизм нам дал: мы, как и сам выразитель нашего критического сознания, Белинский,— осудили самым строгим судом, предали анафеме *тридцатые* годы нашей литературы.

Чтобы понять, как таковой переход был резок,— надобно несколько перенестись в тридцатые годы и постараться взглянуть на них их же взглядом.

У нас в эти годы, за исключением Пушкина и нескольких лириков, его окружавших, было, конечно, немного. Представителями романтизма с его тревожной стороны были Марлинский, Полежаев и в особенности Лажечников. Был еще представитель могущественный, чародей, который творил около себя миры одним словом, одним дыханием,— но от него, кроме веяния этого дыхания, ничего не осталось, и — так еще мало отвыкли мы от казенщины и рутинности в приемах — о нем както странно говорить, говоря о писателях, о литературе. Я разумею Мочалова — великого актера, имевшего огромное моральное влияние на все молодое поколение тридцатых годов,— великого выразителя, который был гораздо больше почти всего им выражаемого, Мочалова — след которого остался только в памяти его поколения да в пламенных и высокопоэтических страницах Белинского об игре его в «Гамлете»[23]. Единственный человек, который в ту эпоху стоял с Мочаловым в уровень богатством романтических элементов в душе, Лажечников, не давал ему никакой пищи, потому что писал

романы, а не драмы; эпохи новой, эпохи типов гениальный выразитель не дождался — и он творил из самых бедных материалов, творил, влагая в скудные формы свое душевное богатство... Если читатели мои пробегали «Воспоминания студента» в первом номере «Отечественных записок» — и мой рассказ в первом номере «Слова» [24],— две вещи, так странно неожиданно, тоже, вероятно, вследствие какого-то веяния, столкнувшиеся,— они поймут совершенно, почему имя Мочалова попало в критическую статью о литературе: это сделалось потому же самому, почему имя Грановского, оставившего по себе очень скудные письменные, литературные следы, займет самое значительное место в очерках другой эпохи, тогда как множество много писавших господ будут упомянуты только по именам. Как с *Грановским* сливается — не во гнев будь сказано господам, которые доходили до клевет, лишь бы понизить в общем мнении значение его влияния, [25] — целое жизненное воззрение, целое направление деятельности,— так с *Мочаловым* сливается эпоха романтизма в мысли, романтизма в искусстве, романтизма в жизни — и если пришлось говорить о романтизме, то нельзя миновать его имени.

Белинский, как воплощенное критическое сознание эпохи, может быть, сильнее всех подвергался влиянию этой стороны романтического веяния. Можно сказать, что оно наполняло всю его страстную душу в период от 1834 года, от ряда статей «Литературные мечтания» до 1838 года, когда он в «Наблюдателе» зеленого цвета спел ему последнюю прощальную песню в страстных и великолепных статьях о «Гамлете» и игре в нем Мочалова, наполовину уже, впрочем, пропитанных мистическим гегелизмом, то есть новым видом романтизма.

Это «романтическое веяние», с одной стороны, пришло к нам извне, но, с другой стороны, нашло в нас самих, в нашей натуре готовые данные к его восприятию. Говоря о Пушкине — но не называя еще начал, с которыми он боролся, романтическими,— я, с возможною для меня ясностию, старался изложить эту мысль. То, что одолел Пушкин, над чем стал он властелином, что привел в меру и гармонию — то других, менее сильных, закручивало в каком-то угаре — и сколько жертв пало закруженных этим вихрем: Марлинский, Полежаев, Вла-

димир Соколовский, сам Мочалов, Иероним Южный...[26] Есть книги, которые представляют собою для наблюдателя нравственного мира такой же интерес по своей многоговорящей уродливости, как остатки допотопного мира для геолога. Такая книга, например, весь Марлинский, с шумихой его фраз, с насильственными порывами безумной страстности — совершенно ненужными, потому что у него было достаточно настоящей страстности; с детскими промахами и широкими замашками, с зародышами глубоких мыслей... Его уже нельзя читать в настоящую эпоху,— потому что он и в своей-то эпохе промелькнул метеором; но те элементы, которые так дико бушуют в его «Аммалат-Беке», в его бесконечно тянувшемся «Мулла-Нуре», вы ими же, только сплоченными могучею властительною рукою художника, любуетесь в созданиях Лермонтова.

Отношение Белинского к этому, в 1834 году еще модному, еще любимому писателю, истинно изумительно и наводит на многие размышления. Оценка Марлинского Белинским в «Литературных мечтаниях» — несравненно выше и вернее оценки Марлинского им же в «Отечественных записках» сороковых годов. В ней дорого то, что Белинский тут еще сам романтик, да и какой еще! — романтик французского романтизма! — тогда как в сороковых годах, перешедши горнило гегелизма правой стороны и отринувши эту форму, он уже относится к Марлинскому с слишком отдаленной и эпохе Марлинского чуждой высоты требований.

«Почти вместе с Пушкиным,— говорит он,— вышел на литературное поприще и Марлинский. *Это один из примечательнейших наших литераторов.* Он теперь, безусловно, пользуется самым огромным авторитетом: теперь перед ним все на коленах; если еще не все в один голос называют его *русским Бальзаком*, то потому только, что боятся унизить его этим и ожидают, чтобы французы назвали *Бальзака французским Марлинским.* В ожидании, пока совершится это чудо, мы похладнокровнее рассмотрим его права на такой громадный авторитет. Конечно, страшно выходить на бой с общественным мнением и восставать явно против его идолов; но я решаюсь на это не столько по смелости, сколько по бескорыстной любви к истине. Впрочем, меня ободряет в сем случае и то, что это страшное общественное мне-

ние начинает мало-помалу приходить в память от оглушительного удара, произведенного на него полным изданием «Русских повестей и рассказов» г. *Марлинского;* начинают ходить темные толки о каких-то натяжках, о скучном однообразии, и тому подобном. *Итак, я решаюсь быть органом нового общественного мнения. Знаю, что это новое мнение найдет еще слишком много противников, но как бы то ни было, а истина дороже всех на свете авторитетов.*

На безлюдье истинных талантов в нашей литературе, талант г. *Марлинского,* конечно, явление очень примечательное. Он одарен остроумием неподдельным, владеет способностию рассказа, нередко живого и увлекательного, умеет иногда снимать с природы картинки-загляденье. Но вместе с этим нельзя не сознаться, что его талант чрезвычайно односторонен, что его претензии на пламень чувства весьма подозрительны, что в его созданиях нет никакой глубины, никакой философии, никакого драматизма; что вследствие этого все герои его повестей сбиты на одну колодку и отличаются друг от друга только именами; что он повторяет себя в каждом новом произведении; *что у него более фраз, чем мыслей, более риторических возгласов, чем выражений чувства.* У нас мало писателей, которые бы писали столько, как г. *Марлинский:* но это обилие происходит не от огромности дарования, не от избытка творческой деятельности, а от навыка, от привычки писать. Если вы имеете хотя несколько дарования, если образовали себя чтением, если запаслись известным числом идей и сообщили им некоторый отпечаток своего характера, своей личности, то берите перо и смело пишите с утра до ночи. Вы дойдете наконец до искусства — во всякую пору, во всяком расположении духа, писать о чем вам угодно; если у вас придумано несколько пышных монологов, то вам не трудно будет приделать к ним роман, драму, повесть; только позаботьтесь о форме и слоге: они должны быть оригинальные.

Вещи всего лучше познаются сравнением. Если два писателя пишут в одном роде и имеют между собою какое-нибудь сходство, то их не иначе можно оценить в отношении друг к другу, как выставив параллельные места: это самый лучший пробный камень. Посмотрите

на *Бальзака:* как много написал этот человек, и, несмотря на то, есть ли в его повестях хотя один характер, хотя одно лице, которое бы сколько-нибудь походило на другое? О, какое непостижимое искусство обрисовывать характеры со всеми оттенками их индивидуальности! *Не преследовал ли вас этот грозный и холодный облик Феррагуса, не мерещился ли он вам и во сне и наяву, не бродил ли за вами неотступною тенью?* О, вы узнали бы его между тысячами; и между тем в повести *Бальзака* он стоит в тени, обрисован слегка, мимоходом, и застановлен лицами, на коих сосредоточивается главный интерес поэмы. Отчего же это лице возбуждает в читателе столько участия и так глубоко врезывается в его воображении? Оттого, что *Бальзак* не выдумал, а создал его; оттого, что он мерещился ему прежде, нежели была написана первая строка повести, что он мучил художника до тех пор, пока он не извел его из мира души своей в явление, для всех доступное. Вот мы видим теперь на сцене и другого из «Тринадцати»: *Феррагус* и *Монриво,* видимо, одного покроя: *люди с душою глубокою, как морское дно, с силою воли непреодолимою, как воля судьбы;* и, однако ж, спрашиваю вас: похожи ли они хотя сколько-нибудь друг на друга, есть ли между ними что-нибудь общее? Сколько женских портретов вышло из-под плодотворной кисти *Бальзака,* и между тем повторил ли он себя хотя в одном из них?.. Таковы ли в сем отношении создания г. *Марлинского?* Его *Аммалат-Бек,* его *полковник В***,* его герой «Страшного гаданья», его *капитан Правин,* все они родные братцы, которых различить трудно самому их родителю. Только разве первый из них немного отличается от прочих своим азиатским колоритом. Где же творчество? Притом сколько натяжек! Можно сказать, что *натяжка* у г. *Марлинского* такой конек, с которого он редко слезает. Ни одно из действующих лиц его повестей не скажет ни слова просто, но вечно с ужимкой, вечно с эпиграммою или с каламбуром или с подобием; словом, у г. *Марлинского* каждая копейка ребром, каждое слово завитком. Надо сказать правду: природа с избытком наградила его этим остроумием, веселым и добродушным, которое колет, но не язвит, щекочет, но не кусает; но и здесь он часто пересаливает. У него есть целые огромные повести, как, например, «Наезды», которые суть не иное что, как огромные

натяжки. У него есть талант, но талант не огромный, талант, обессиленный вечным принуждением, избившийся и растрясшийся о пни и колоды выисканного остроумия. Мне кажется, что роман не его дело, ибо у него нет никакого знания человеческого сердца, никакого драматического такта. Для чего, например, заставил он князя, для которого все радости земли и неба заключались в устрицах, для которого вкусный стол всегда был дороже жены и ее чести, для чего заставил он его проговорить патетический монолог осквернителю его брачного ложа, монолог, который сделал бы честь и самому *Правину*? Это просто натяжечка, закулисная подставочка; автору хотелось быть нравственным на манер г. *Булгарина*. Вообще он не мастер скрывать закулисные машины, на коих вертится здание его повестей; они у него всегда на виду. Впрочем, в его повестях встречаются иногда места истинно прекрасные, очерки истинно мастерские: таково, например, *описание русского простонародного Мефистофеля* и вообще все сцены деревенского быта в «Страшном гаданье»; таковы многие картины снятые с природы, исключая, впрочем, «Кавказских очерков», которые натянуты до nec plus ultra. По мне, лучшие его повести суть «Испытание» и «Лейтенант Белозор»: в них можно от души полюбоваться его талантом, ибо он в них в своей тарелке. Он смеется над своим стихотворством; но мне перевод его *песен горцев* в «Аммалат-Беке» кажется лучше всей повести: в них так много чувства, так много оригинальности, что и *Пушкин* не постыдился бы назвать их своими. Равным образом и в его «Андрее Переяславском», особенно во второй главе, встречаются места истинно поэтические, хотя целое произведение слишком отзывается детством. Всего страннее в г. *Марлинском,* что он с удивительною скромностию недавно сознался в таком грехе, в котором он не виноват ни душою, ни телом, — в том, что будто он своими повестями отворил двери для народности в русскую литературу: вот что так уж неправда! Эти повести принадлежат к числу самых неудачных его попыток, в них он народен не больше *Карамзина,* ибо его *Русь* жестоко отзывается его заветною, его любимою *Ливониею.* Время и место не позволяют мне подкрепить выписками из сочинений г. *Марлинского* мое мнение о его таланте:

впрочем, это очень легко сделать. О слоге его не говорю. Ныне слово *слог* начало терять прежнее свое обширное значение, ибо его перестают уже отделять от мысли»[27].

К этой оценке — почти нечего прибавить и в наше время, как к чисто художественной; следует только посмягчить ее там, где наше сознание выросло до более ясного разумения. Естественно, что мы теперь не можем видеть русского Мефистофеля в фантастическом лице повести «Страшное гаданье». Но Белинский прав и тут, если на это лице взглянуть, как на допотопный намек... Естественно также, что и повести «Лейтенант Белозор» и «Испытание» — потеряли для нас всякое поэтическое значение, точно так же, как повести Карамзина... Но общий тон оценки до сих пор и верен и дорог, несмотря на то что Белинский является здесь фанатическим поклонником лиц, подобных Феррагусу и Монриво, — и что сам он потом с такою же наивною яростью преследовал поклонение этим призракам, перенося озлобление неофита-гегелиста на всю французскую литературу...

Вот этот-то факт, этот быстрый переворот, совершившийся в Белинском, в представителе критического сознания целой эпохи, и важен в высочайшей степени. Мне заметят, что Пушкин никогда не увлекался юной французской словесностью, а умел между тем оценить в ней перл дарования А. де Мюссе[28], — но Пушкин пережил тревожное веяние такой поэзии, которой французский романтизм был только извращением, — поэзии Байрона, — и юная французская словесность застала его уже в зрелую эпоху развития. Мне заметят, что И. В. Киреевский, автор первого философского взгляда на нашу литературу, остался чужд этому влиянию, равно как и его кружок, — но Киреевский и его кружок были чистые теоретики, таковыми остались и такими окончательно являются. На натуры живые, подобные натурам Надеждина и Белинского, это веяние должно было сильно подействовать; на натуры богато одаренные художественными силами, но недостаточно зрелые, как натура Полежаева, или недостаточно гармонические, как натура Лажечникова, это веяние опять-таки должно было действовать сильно. Кто из нас — детей той эпохи — ушел из-под этого веяния?

Тем более что веяние-то было сильное. Ведь «Notre Dame» * Виктора Гюго расшевелила даже старика Гете — и понятно почему: на что он слегка намекнул в своей Миньоне, то — гениальный урод, пусть и болезненно и чудовищно, но развил до крайних пределов в своей Эсмеральде! Ведь и теперь еще надобно большие, напряженные усилия делать над собою, чтобы, начавши читать «Notre Dame», не забрести, искренне не забрести вместе с голодным поэтом Пьером Гренгуаром за цыганочкой и ее козочкой в Cour des miracles **, не увлечься потом до страстного сочувствия судьбою бедной мушки, над которой вьет сеть злой паук — судьба, не проклинать этого злого паука с другою его жертвою, Клавдием Фролло, удержаться от головокружения, читая описание его падения с башни Notre Dame и проч. и проч. Все это дико, чудовищно, — но увы! гениально, и понятен лирический восторг, с которым один из наших тогдашних путешественников, ныне едва ли помнящий или постаравшийся забыть эти впечатления, — описывал в «Телескопе» свое восхождение на башни Notre Dame и свое свидание с В. Гюго [29]. Да и не Гюго один; в молодых повестях и молодых безнравственных драмах А. Дюма, разменявшегося впоследствии на «Монте-Кристо» и «Мушкетеров», бьет так лихорадочно пульс, клокочет такая лава страсти, хоть бы в маленьком рассказе «Маскерад» или в драме «Антони» (а надобно припомнить еще, что в «Антони» мы видели Мочалова — да и какого Мочалова!) — что потребна и теперь особенная крепость нервов, для того чтобы эти веяния известным образом на нас не подействовали. Скажу более — они, эти веяния, должны были быть пережиты — все, от романов Гюго до «Мертвого осла и обезглавленной женщины» Ж. Жанена... Эти веяния отразились, и притом отразились двойственно, созидательно, с одной стороны, и разрушительно, с другой, на деятельности полнейшей и даровитейшей художнической натуры тридцатых годов — *Лажечникова.*

Нет никакого сомнения, что перейти бездну, лежащую между написанными в карамзинском духе «Воспоминаниями офицера» и последующими романами, помог-

---

* «Собор Парижской богоматери» *(франц.). — Ред.*

** Двор чудес *(франц.).— Ред.*

ла Лажечникову юная французская словесность. Натура, богатая бессознательным чутьем, женственно-страстною впечатлительностью, но положительно лишенная самообладания, Лажечников, под влиянием веяния возвысившийся до «Ледяного дома» и «Бусурмана», переживши веяние, отдавши ему дань, — упал до «Беленьких и черненьких» [30], до драмы «Еврейка» и проч.

Поразительнейшее явление — этот огромный талант без всякого мерила, талант, в котором романтизм получил русский характер, талант, могущественный до создания истинно народных типов и бестактно сопоставляющий с этими типами фигуры сумасбродных художников à la Кукольник, сладких мечтателей à la Полевой — полнейшее оправдание мысли о допотопных организациях в мире искусства. Допотопное значение его особенно будет ясно, когда я буду говорить о народности и отношении к ней критического сознанья [31]. Здесь я беру его чисто как романтика, и притом русского романтика. Полнейшее выражение русского романтизма — это «Ледяной дом». Все, что в русском человеке есть непосредственно романтического, возведено до поэзии в лице Волынского — и не знаю, как читателям, а мне было удивительно смешно читать, как г. Афанасьев в «Атенее» *тщился* недавно доказывать, что в изображении Волынского Лажечников погрешил против исторической истины [32]. Да кому какое дело до настоящего исторического в поэтическом создании? Вот, например, не очень давно один английский историк доказал фактами, что Ричард III вовсе не был злодеем и извергом [33]. Что же? Шекспировский образ, созданный по тому представлению, которое уцелело в памяти народа, — потерял, что ли, от этого свою правду?..

Волынский Лажечникова — поэтический образ русского человека в трагическом положении, общественном и нравственном, а не обследование уголовно-политического процесса. Все его типические стороны взяты верно, взяты везде в меру, образ целен и закончен, — что, как говорится, и *требовалось доказать.*

А между тем, как ни оригинально создан тип Волынского, целый роман навеян романтическим веянием, и именно веянием романтизма юной французской словесности.

XII

Один из самых ярких представителей русского романтизма, если не самый яркий, был, без сомнения, Полежаев — и на его поэтической физиономии невольно должно остановиться, коснувшись этой эпохи романтизма. Статья Белинского, приложенная к теперешнему изданию его стихотворений, относится уже к сороковым годам, к третьему периоду развития Белинского, и у самого же Белинского, в «Наблюдателе» 1839 года, найдется заметка о Полежаеве, написанная несколько в ином тоне, чем эта статья [34]. В этой библиографической заметке, отличающейся необыкновенным лиризмом, исполненной первого упоения, которое давали примирительные формы философии Гегеля,— проповедовалось, что поэт не есть воркующая горлица и т. д. Это место так известно, что я не считаю нужным прибегать к выписке. Идеалом поэта, поэтом по преимуществу, являлся для критика олимпийски спокойный Гете, и между тем в ней Белинский прямо говорит то, чего недоговаривает в последующей статье, — что Полежаев «был рожден великим поэтом». Важна здесь не самая эта мысль, которая, как всякая мысль, имеет свою правильную и неправильную сторону, — важна степень сочувствия критика к поэту.

Сочувствие перенеслось потом на другое явление, в котором полнее и могущественней выразились стихийно-тревожные начала, волновавшие душу Полежаева, — на Лермонтова, то есть нашло себе новую пищу, а не иссякло, не вымерло... В этом, если хотите, и заключается порешение вопроса о романтизме и отношениях к нему Белинского, как в эпилоге тургеневского «Рудина» заключается отчасти порешение вопроса о другом роде романтизма и отношениях к нему критического сознания в нашу эпоху.

В самом деле, вглядитесь пристальнее в ту поэтическую физиономию, которая встает из-за отрывочных, часто небрежных, но мрачных и пламенных песен Полежаева, — вы признаете то лице, которое устами лермонтовского Арбенина говорит:

На жизни я своей узнал печать проклятья.
И холодно закрыл объятья
Для чувств и счастия земли... [35]

Только Лермонтов уже прямо и бестрепетно начинает с того, чем безнадежно и отчаянно кончил Полежаев, — с положительной невозможности процесса нравственного возрождения. О чем Полежаев еще стонает, если не плачет, — о том Лермонтов говорит уже с холодной и иронической тоской. Полежаев, рисуя мрак и ад собственного душевного мира, говорит:

Есть духи зла — неистовые чада
Благословенного творца,
Удел их — грусть, отчаянье — отрада,
А жизнь — мученье без конца... —

и, описывая суд, совершившийся над падшими духами, кончает так:

С тех пор враги прекрасного созданья
Таятся горестно во мгле —
И мучит их и жжет без состраданья
Печать проклятья на челе,
Напрасно ждут преступные свободы,
Они противны небесам —
Не долетит в объятия природы
Их недостойный фимиам [36].

Лермонтов без страха и угрызений, с ледяной иронией становится на сторону тревожного, отрицательного начала в своем «Демоне» и в своей «Сказке для детей», он с ядовитым наслаждением идет об руку с мрачным призраком, им же вызванным: видит вместе с ним

..с невольною отрадой,
Преступный сон под сению палат,
Корыстный труд пред тощею лампадой
И страшных тайн везде печальный ряд... —

ловит, как этот же зловещий призрак,

...блуждающие звуки,
Веселый смех и крик последней муки,—

подслушивает «в молитвах — упрек»,

В бреду любви — бесстыдное желанье,
Везде обман, безумство иль страданье [37].

Состояние духа, конечно, более последовательное, но едва ли не более насильственное — нежели дрожь и

зноб страдания и страха, смешанные с неукротимою страстностью и гордостью отчаяния, которые слышны в полежаевских звуках...

Мрачные, зловещие предчувствия, терзавшие душу Полежаева и вырывавшие из души его энергические стоны вроде пьесы «Осужденный», в особенности ее начала:

Я осужден к позорной казни,
Меня закон приговорил;
Но я печальный мрак могил
На плахе встречу без боязни,
Окончу дни мои как жил.
К чему раскаянье и слезы
Перед бесчувственной толпой,
Когда назначено судьбой
Мне слышать вопли и угрозы
И гул проклятий за собой?
Давно душой моей мятежной
Какой-то демон овладел,
И я зловещий мой удел,
Неотразимый, неизбежный,
В дали туманной усмотрел...
Не розы светлого Пафоса,
Не ласки гурий в тишине,
Не искры яхонта в вине,
Но смерть, секиры и колеса
Всегда мне грезились во сне.

(«Стихотворения Полежаева», Москва, 1857 г., стран. 59, 60).

Эти мрачные, зловещие предчувствия — звучащие стоном и трепетом ужаса, — совершенно понятны будут, если читатели припомнят выписку, сделанную мною в начале сей статьи из глубокой по смыслу книги А. де Мюссе, и подумают об аналогии, которую — с эпохой, под влиянием веяния которой воспитался Октавий — представляет эпоха, под влиянием которой взрос Полежаев... У Лермонтова — также выдадутся впоследствии эти мрачные, зловещие предчувствия — но самый каинский трепет получит что-то и язвительное и вместе могущественное в стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоскою» или в другом:

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной...[38]

У Лермонтова все оледенится, застынет в суровой и жесткой гордости... Он с наслаждением будет, вместе с своим Арсением, всматриваться в смерть и разрушение:

Но, приближаясь, видит он
На тонких белых кружевах
Чернеющий слоями прах
И ткани паутин седых
Вкруг занавесок парчевых...
Тогда в окно светлицы той
Упал заката луч златой,
Играя, на ковер цветной;
Арсений голову склонил...
Но вдруг затрясся, отскочил
И вскрикнул, будто на змею
Поставил он пяту свою...
Увы! теперь он был бы рад,
Когда б быстрей, чем мысль иль взгляд,
В него проник смертельный яд!
Громаду белую костей
И желтый череп без очей,
С улыбкой вечной и немой —
Вот что узрел он пред собой;
Густая длинная коса,
Плеч беломраморных краса,
Рассыпавшись, к сухим костям
Кой-где прилипнула... и там,
Где сердце чистое такой
Любовью билось огневой,
Давно без пищи уж бродил
Кровавый червь, жилец могил[39].

Уже и по одному такому многознаменательному месту — мы все были вправе видеть в поэте то, что он сам в себе провидел, то есть не Байрона, а другого, еще неведомого избранника, и притом «с русскою душой»[40], — ибо только русская душа способна дойти до такой беспощаднейшей последовательности мысли или чувства в их приложении на практике, — и от этой трагической, еще мрачной бестрепетности — один только шаг до простых отношений графа Толстого к идее смерти и до его беспощадного анализа этой идеи в последнем его рассказе («Три смерти»), — или даже до рассказов известного рассказчика о смерти старухи или о плаче барыни о покойном муже[41], — рассказов, в которых в самой смерти уловлено и подмечено то, что в ней может быть комического... А между тем — бестрепетность Лермонтова есть еще романтизм, выходит, как уже сказано, из

состояния духа более последовательного, но зато более насильственного, чем настроение полежаевское в песнях «Черная коса», «Мертвая голова» и прочее.

Ледяное ироническое спокойствие Лермонтова — только кора, которою покрылся романтизм, — да и кора эта иногда спадает, как, например, в песнях «К ребенку», «1-е января», где поэт, изменяя своей искусственной холодности, плачет искренне, уносясь в своего рода «Dahin» * [42], в романтический мир воспоминаний:

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забыться, памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные всё места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей.

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится, и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
Шумят под робкими шагами.

И странная тоска теснит уж грудь мою,
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье,
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье! [43]

Подобного рода порывы тоскующего глубоко и искренне чувства — редкие у Лермонтова, постоянно встречающиеся у Полежаева («Черные глаза», «Зачем задумчивых очей...») — нашли для себя особенный голос впоследствии в поэте «Монологов», «Дилижанса» и других, дышащих глубокою и неподдельною скорбию стихотворений [44].

XIII

Романтизм, и притом наш, русский, в наши самобытные формы выработавшийся и отлившийся, романтизм был не простым литературным, а жизненным явлением, целою эпохой морального развития, эпохой, имевшей

---

* Туда *(нем.)*.— *Ред.*

свой особенный цвет, проводившей в жизни особое воззрение... Пусть романтическое веяние пришло извне, от западной жизни и западных литератур, оно нашло в русской натуре почву, готовую к его восприятию,—и потому отразилось в явлениях совершенно оригинальных. Ежели даже туманное и мистическое, каким было оно в песнях Жуковского, — романтическое веяние дошло в русской натуре до беспощадно, хотя и бессознательно комической последовательности в повести «Блаженство безумия», романе «Аббаддонна»[45], — до диких речей героев г. Кукольника; ежели таинственные призывы «Dahin, dahin!» — принятые совершенно просто, за настоящее дело — свежею и малоспособною к раздвоению мысли и жизни русскою душою, — прилагались прямо к практике и породили длинный ряд самых комических и наивных нелепостей, которых физиологию я уже изложил в ее особенно резких чертах, то тем более, в тревожно-лихорадочном выражении своем, перешло в жизнь и практику романтическое веяние, породило крайности дикие, но уже не смешные, а печальные,— явления уродливые, но уже не комические, а трагические. Великая и цельная натура Пушкина, решительно не поддававшаяся туманному веянию, как слишком ясная и живая — подвергаясь влиянию стихийно-тревожного — боролась с ним, увековечивая борьбу высокими созданиями, пытаясь уходить от стихийно-тревожного в рассудочные и простодушные воззрения Ивана Петровича Белкина, — и опять будила в себе страстные элементы, но будила их — уже овладевая ими, возводя их в меру и гармонию. Пушкин года за три до своей смерти доходил уже действительно до какого-то олимпийского спокойствия и величия в творчестве, являлся властелином и могучим заклинателем стихий самых разнородных... Рукописи, оставшиеся после него и постепенно печатавшиеся по смерти поэта в его «Современнике», свидетельствовали ясно о таком полном развитии творчества — и понятно то, почти языческое поклонение, которое возбудили эти отрывки или цельные создания в душе Белинского. Появление их, этих посмертных остатков великого духа, совпадало притом у Белинского с новым фазисом его духовного развития, с новым романтизмом — романтизмом гегелизма, которого формы, таинственные, как клинообразные письме-

на, обещали так много успокоительного, такое разумное примирение с действительностью... И вот опять, по поводу появления «Каменного гостя» в первом томе «Ста русских литераторов», является у Белинского одна из этих неоцененных страниц, дышащих всею мощию, всем глубоким пониманием прекрасного и вместе с тем всею искренностью души, беззаветно отдавшейся новым веяниям, бесповоротно откидывающей старые формы, в которых она разубедилась, разочаровалась.

«Герой этой небольшой драмы, — говорит критик «Наблюдателя» зеленого цвета, — Дон-Хуан, тот самый, который является в либретто знаменитой оперы Моцарта; но у Пушкина общего с этим либретто только имена действующих лиц — Дон-Хуана, Доны-Анны, Лепорелло, а идея целого создания, его расположение, ход, завязка и развязка, положение персонажей — все это у Пушкина свое, оригинальное. Поэма помещена не более как на *тридцати пяти* страницах, и, несмотря на то, она есть целое, доконченное произведение творческого гения; *художественная форма, вполне обнявшая бесконечную идею, положенную в ее основание;* гигантское создание великого мастера, творческая рука которого на этих бедных *тридцати пяти* страничках умела исчерпать великую идею, всю до малейшего оттенка... Просим не принимать наших слов за суждение: нет, они не суждение, они — звук, восклицания, междометия... Суждение требует спокойствия, *не того пошлого рассудочного спокойствия, источник которого есть мелкость и холодность души, недоступной для сильных и глубоких* впечатлений,—нет, того спокойствия, которое дается полным удовлетворением изящным произведением, полным восприятием его, с полным погружением в таинство его организации... Чтобы оценить вполне великое создание искусства, разоблачить перед читателем тайны его красоты, сделать прозрачною для глаз его форму,—чтобы сквозь нее мог он подсмотреть в нем великое таинство духа жизни, ощутить его благоуханное веяние, — для этого требуется много, слишком много, по крайней мере, гораздо больше, нежели сколько можем мы сделать... Торжественно отказываемся от подобного подвига и признаем свое бессилие для его совершения... Но для нас оставалось бы еще неизреченное блаженство передать читателю наше личное, *субъективное* впечатление, пересказать

ему, как *дух наш — то замирал и изнемогал под тяжестью невыносимого восторга, то мощно восставал и овладевал своим восторгом, когда перед ним разверзалось на минуту царство* бесконечного... Но мы не можем сделать этого... *Мы увидели даль без границ, глубь без дна, и с трепетом отступили назад*... Да, мы еще только изумлены, приятно испуганы и потому не в силах даже отдать себе отчет в собственных ощущениях... Что так поразило нас? Мы не знаем этого, но только предчувствуем это, и от этого предчувствия *дыхание занимается в груди нашей, и на глазах дрожат слезы трепетного восторга*... Пушкин, Пушкин!.. И тебя видели мы... Неужели тебя? *Великий, неужели безвременная смерть твоя непременно нужна была для того, чтобы разгадали, кто был ты?»* («Московский наблюдатель», 1839 г., № 3, отдел литературной хроники) [46].

Анализ натуры Белинского есть анализ нашего критического сознания, по крайней мере, в известную эпоху — как анализ пушкинской натуры есть анализ всех творческих сил нашей народной личности, — по крайней мере, на весьма долгое время, — и читатели должны извинить меня в моих беспрестанных возвращениях к Пушкину и Белинскому, к *силе* и к *сознанию*.

В вышеприведенном отрывке Белинский сказался точно так же весь полно, ярко и искренне, — как в «Литературных мечтаниях»; переменились формы, расширились, с одной стороны, и, может быть, сузились с другой точки зрения, другое веяние захватило душу — но душа с ее стремлениями осталась та же. Это все тот же высокий и пламенно стремящийся к правде жизни и искусства дух — с страстной отзывчивостью на все великое и прекрасное, с раздражительной преданностью впечатлениям, с неоцененной и наивной способностью противоречить себе, не замечая противоречий.

Что Белинский, увлеченный тогда новым веянием гегелизма, воспринявший в себя полнее всех обаятельное влияние громадной логической системы, обещавшей на первый раз обнять всю жизнь в ее разумных законах, — остается тут все-таки романтиком, — это очевидно. Пусть в эту минуту он смотрит уже с яростною враждою на тревожную и судорожную французскую литературу, — пусть он отвернулся с презрением неофита от кумиров, которым за два, за три года поклонялся с неистовством

жреца, — пусть на романтическое кружение глядит он уже с олимпийской высоты нового, еще для него таинственного, но увлекшего его учения, — все-таки он здесь романтик, как останется романтиком и в третьем периоде своего развития. Преследователь тревожного и судорожного, жрец новой, успокоительной философии, философии, уразумливающей действительность, — враждует романтически с *рассудочностью*... Хотите ли выражения еще более резкого и наивного этой вражды к рассудочности, этого служения тревожным и страстным началам? Перечтите в том же «Наблюдателе» зеленого цвета, в этом издании, полном светлых юношеских надежд, в лагере кружка, воспитанного Станкевичем, в «Наблюдателе», который, как все юношеские надежды,

Не расцвел, а отцвел
В утре пасмурных дней [47], —

пламенную статью о воспитании, по поводу каких-то детских книжонок, статью, повторенную после почти целиком в «Отечественных записках» 1839 года [48].

«Рассудок, — говорит в ней между прочим Белинский, — когда он действует в своей сфере, есть также искра божия, как и разум, и возвышает человека над всею остальною природою, как ступень сознания; но когда рассудок вступает в право разума, тогда для человека гибнет все святое в жизни, и жизнь перестает быть таинством, но делается борьбою эгоистических личностей, азартною игрою, в которой торжествует хитрый и безжалостный и гибнет неловкий или совестливый. Рассудок, или то, что французы называют le bon sens, что они так уважают и представителями чего они с такою гордостью провозглашают себя, рассудок уничтожает все, что, выходя из сферы конечности, понятно для человека только силою благодати божией, силою откровения; в своем мишурном величии он гордо попирает ногами все это потому только, что он бессилен проникнуть в таинство бесконечного; *XVIII век был именно веком торжества рассудка, веком, когда все было переведено на ясные, очевидные и для всякого доступные* понятия».

...И через несколько строк: *«В определениях рассудка смерть и неподвижимость;* в определениях разума — жизнь и движение. Сознавать можно только существую-

щее: так неужели конечные истины очевидности и соображения опыта существеннее, нежели те дивные и таинственные потребности, порывания и движения нашего духа, которые мы называем чувством, благодатью, откровением, просветлением?»

Нужды нет, что в это время Белинский веровал, как дитя, в разумность всего действительного и был близок сознанием к знаменитым своим статьям в «Отечественных записках» 1839 года[49], где он с наивною яростью подвизался за эту разумность вечной действительности, он все тот же человек, который поклоняется в «Литературных мечтаниях» Феррагусу и Монриво Бальзака, — и скоро будет поклоняться новому, могущественному веянию стихийно-тревожного в Лермонтове, — все тот же романтик, который и умрет романтиком!

Между тем — в сознании его, то есть в нашем общем критическом сознании, совершился действительный, несомненный переворот в эту эпоху. Новые силы, новые веяния могущественно влекли жизнь вперед: эти силы были гегелизм, с одной стороны, и поэзия действительности, с другой. Небольшой кружок немногим тогда, не всем еще и теперь известного, но по влиянию могущественного деятеля — Станкевича, кружок, из которого прямо или косвенно вышли даровитейшие представители мысли и науки конца тридцатых и всех сороковых годов, — разливал на все молодое поколение — я разумею то, что действительно стоило названия молодого поколения — свет нового учения. Это учение уже тем одним было замечательно и могуче, что манило и дразнило обещаниями осмыслить мир и жизнь, связать общими началами все то, что стихийно разрознено, что искало себе сосредоточения, — и бушевало, кружилось, выхватывало у жизни жертвы за жертвами, вследствие совершенной потери мысленного и душевного центра, совершенно слепого подчинения тревожным веяниям. Шеллингизм, хотя имел у нас даровитых, глубокомысленных и даже строго логических представителей в лице И. В. Киреевского, Надеждина и Павлова, — но он, в первоначальной форме своей, завлекая своим таинственным тождеством сознающего *я* и сознаваемого *не-я,* приводил en définitive * к стихийному раздвоению, был

* в конечном итоге *(франц.). — Ред.*

узаконением, оправданием этого раздвоения — или, действуя другими, внешне мистическими своими сторонами, увлекал благородные, ищущие цельности, ищущие успокоения и центра, души в какие-то заоблачные выси, где их обманывали призрачные формы примирения в прошедшем, в отжитом мире... Новое учение смело ставило всеобъемлющий принцип, проводило его с строжайшею, железною логическою последовательностью, дразня в то же время душу своими отвлеченными таинственными сторонами...

Гейнрих Гейне сказал в одной из своих книг, что шеллингизм похож на иероглифы, которые издали кажутся изображениями странных, любопытных животных, а в сущности ничего не значат, — а гегелизм, напротив, на клинообразные письмена, присмотрясь к уродливости которых видишь простые буквы — а буквами этими написаны самые простые, ясные и здравые истины[50]. Это чрезвычайно остроумно — хоть и не совсем так и по отношению к иероглифам, и по отношению к шеллингизму. Но это больше чем остроумно, это — глубоко верно как выражение отношений той эпохи к двум учениям!..

С другой стороны — явились новые художественные силы в лице Гоголя. Поэзия ответила живыми образами на требования жизни. Пусть эти образы были только отрицательные: в их отрицательности сказались новые силы жизни, силы отвергнуть все формы, оказавшиеся несостоятельными, разбив все фальшиво-героическое в представлениях души. Таков был ответ поэзии на требование успокоений и примирений. Это был протест — как протест же скрывался и под клинообразными письменами гегелизма — которые сулили адептам-неофитам полное оразумление всего действительного!

И. С. ТУРГЕНЕВ И ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ. ПО ПОВОДУ РОМАНА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

(«Современник», 1859 г., № 1)

ПИСЬМА К Г. Г. А, К. Б.[1]

Статья первая

I

И вы и я читали почти в одно время новое произведение Тургенева — и, помнится также, оба в одно время почувствовали необходимость передать друг другу впечатления от повести автора, которому равно горячо сочувствуем. Оказалось так много сходства в наших впечатлениях, что я по всему праву даю моей критической статье форму писем к вам. Это, во-первых, избавляет от необходимости — почему, впрочем, считается это необходимостью? — излагать содержание повести, известное, вероятно, всему читающему русскому миру; во-вторых, от казенной манеры начинать так или в подобном роде, — что талант Тургенева давно принадлежит к числу талантов, наиболее любимых публикою, и проч. и проч. ...

Когда талант какого-либо писателя горячо любит и высоко ценит критик, — подобный прием ему особенно противен.

Тут, может быть, возникнет сейчас же вопрос: имеет ли право критик говорить о таланте, который он горячо любит и высоко ценит; не перестает ли он быть в отношении к такому таланту критиком, то есть лицом судя-

щим, взвешивающим, оценивающим, указывающим недостатки и промахи? Такой вопрос, конечно, может возникнуть только в кружках, ничего не читавших, кроме критических статей гг. Греча, Кс. Полевого, Булгарина, Сенковского и иных, приучивших публику, их читавшую и поныне еще, может быть, читающую, к извинениям в случаях их *особенного* расположения к тому или другому из авторов, — да в кружке замоскворецких или коломенских барышень, которые всегда думают, что им сказали что-либо *«в критику»,* но все же ведь он, этот пошлый вопрос, может возникнуть... потому что при малой развитости понятий в большей части нашей публики еще не привыкли уметь отделять расположение к дарованию от расположения к личности. Даже Белинский не успел приучить к этому. Большей части читающих, и даже пишущих, и даже иногда критикующих, — непонятен тот процесс раздвоения на человека чувствующего и человека судящего, который совершается в критике, то есть в лице, взявшем на себя трудную роль выражать свое личное сознание, примеряя его к общему сознанию. *Сознавая* свои особенные, личные симпатии к талантам, он так же подвергает самого себя, то есть эти симпатии, суду и анализу, как подвергает ему общее сознание — разлагая как свое, так и общее, на *разумное* и *неразумное.* Потому что ведь и в общем бывает часто известная доля неразумного. Общее, конечно, правее личного — но когда? Только тогда, когда оно перейдет из настоящего в прошедшее: в минуту настоящего — общее представляет только хаос, в котором волнуются и кипят и однородные и разнородные впечатления; из борьбы их, из взаимной амальгамировки возникает уже потом нечто неизменное, неподвижное — почему великий поэт и говорит:

Nur im Vergang'nen lebt das Tüchtige *,—

а другой, менее обширный размерами творчества, но тоже великий поэт разъясняет:

Лишь жить в самом себе умей!
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум,
Их заглушит наружный шум,
Дневные ослепят лучи:
Внимай их пенью и молчи [2].

* Только в прошедшем живет разумное, правое.

Если критик может *раздвоиться,* разделить как в самом себе, так и в общем, случайное, хаотическое, стихийное от разумного, — он не должен ни бояться своих симпатий, ни насиловать себя самого, скрывая их от себя и от других: он знает их причины и источники, он определил им настоящее место в сознании, — стало быть, он стоит *над* ними, а не *под* ними.

Моя длинная оговорка особенно казалась мне необходимою в отношении к Тургеневу — это имя, надеюсь, может печататься без приложения словечка: господин, как ставшее *общим* достоянием. Не во мне только лично, но во множестве лиц пишущих и читающих есть какая-то глубокая и притом совершенно особенная симпатия к его произведениям, совсем иная по *тону,* чем, например, к произведениям Островского или Толстого: я говорю по *тону,* а не по *силе,* ибо сила сочувствия к деятельности этих трех, в настоящую минуту первостепенных деятелей — совершенно равная.

В чем же заключается особенность *тона* сочувствия к Тургеневу читателей, то есть, другими словами, — в чем заключается особенность таланта Тургенева; какие струны — позвольте мне выразиться несколько фигурно, что, впрочем, от меня не редкость — какие, говорю я, струны особенно звонки на этой поэтической лире; на что эти струны особенно чутки и отзывчивы — и почему на звуки этих струн особенным образом отзывчивы читатели?

Не дивитесь, что я поднимаю вопрос о целости всей тургеневской деятельности по поводу одного, последнего его произведения. В этой живой и глубоко поэтической натуре все звенья деятельности связаны между собою так, что в последнем заключаются все те же элементы, какие заключаются в первых. Вы скажете мне, что это явление есть опять-таки общее в органической деятельности всякого высокого дарования. Так, но не в такой степени: Тургенев в каждое новое произведение вносит целиком все свое прожитое и все свое настоящее: блестящие стороны его таланта становятся все ярче и ярче, — но зато и старые недостатки остаются старыми, уже милыми нам, недостатками.

II

А. В. Дружинин, в своей блестящей статье о деятельности Тургенева [3], назвал *поэзиею* особенность его таланта. Слово, выбранное им, будет совершенно верно в противуположении тургеневской деятельности тому *чистому* натурализму, который преобладает или, по крайней мере, преобладал во все это время в нашей литературе, — и хоть слово «поэзия» есть одно из наинеопределеннейших, но всем было понятно, *что* именно хотел сказать почтенный редактор «Библиотеки для чтения». Тургенев действительно представляет в этом отношении некоторое сходство с Зандом, единственным поэтом-идеалистом нашей эпохи, хотя ему недостает могущественной, чародейной силы Занда. Он любит, как Занд же, и только как Занд, создавать действительность несколько фантастическую, придумывать для этой действительности обстановку совершенно исключительную, трогать в душе струны самые тонкие — и вы верите ему на слово, хотя не вполне так, как верите Занду; вы доверяетесь этой фантастической действительности во имя верности психического анализа,— вы не назовете исключительную обстановку небывалою, ибо видите осязательно ее *поэтическую* правду, ее идеальную *возможность* быть, — вы войдете в мир тончайших ощущений, завлеченные их подробным и художественно добросовестным анализом. У Тургенева нет только той идеальной силы, которая заставляет всех, не сомневаясь, верить в полупризрачный мир «Пиччинино», в исключительность положений и типов в «Теверино» [4] и т. д. Есть какая-то неполнота в его творчестве — и вследствие этого какое-то моральное раздражение вместо веры и удовлетворения остается после некоторых повестей его, как, например, «Три встречи», столь поэтически задуманной, столь роскошно, благоуханно обставленной подробностями и столь мало удовлетворяющей возбуждаемую ей жажду, — и даже после многих, *поэтических* в таком смысле мест в других его повестях, — как, например, сцена свидания утром, в лесу, Веретьева с героиней повести «Затишье». Что-то странное видится всегда в таких поэтических стремлениях у Тургенева: видится, что по натуре он именно эти-то стремления и жаждет высказать, что ко всем другим стремлениям он гораздо

равнодушнее, и видится между тем, что жизнь личная и веяния жизни общей разбили в нем всякую веру в эти стремления. Занд же, напротив, в эти стремления твердо и неуклонно верует, — и вера великого таланта творит порою истинные чудеса в ее самых эксцентрических созданиях...

Итак, слово поэзия, в отношении к произведениям Тургенева, получает значение в противуположении чистому натурализму.

Надобно вам заметить, что под чистым натурализмом разумею я не гоголевское творчество, и с другой стороны, и не то, что звали еще недавно натуральною школою, а простое изображение действительности без идеала, без возвышения над нею, — которое частию выразилось в подробностях «Обыкновенной истории» Гончарова, — особенно полно и ярко в крепком даровании Писемского, особенно резко и грубо в произведениях г. Потехина. Творчество Гоголя проникнуто сознанием идеала, так называемая натуральная школа — болезненным юмором протеста. И понятное дело, что талант Тургенева, впечатлительный и чуткий на все, отозвавшийся на натуральную школу замечательным рассказом «Петушков» и плохою драмою «Холостяк», — отозвавшийся даже на драматические пословицы и поговорки из жизни так называемого большого света, — как-то женственно подчинявшийся всякому веянию, — не отозвался только на современный *чистый* натурализм. Это уже вне его рода, вне (но не выше) его таланта.

В этом-то смысле А. В. Дружинин совершенно прав, называя поэзией отличительное свойство таланта И. С. Тургенева. Во всяком другом отношении слово *поэзия* ничего не выражает: почему же, в других смыслах, — поэзия остается только за Тургеневым? Разве в Островском, умевшем облить каким-то жарким колоритом известную сцену в «Воспитаннице», сцену в саду, которая у всякого другого вышла бы тривиальна и даже больше чем тривиальна, — нет поэзии? Разве Толстой в «Детстве, отрочестве и юности» местами не поэт: в главе «Юродивый», в прелестном эпизоде любви к Сонечке, в изображении ночи в саду («Юность»)?.. Разве, наконец, даже чистый натурализм в Гончарове и Писемском (припомните губернский город, монастырь в его «Тысяче душах») не возвышался порою до поэзии?

Явно, что слово поэзия взято А. В. Дружининым только по отношению к общим художественным стремлениям Тургенева, в противуположении стремлениям нашего времени к наидействительнейшему, наиболее наглядному представлению простейшей, ежедневнейшей действительности с точки зрения, заимствованной у самой действительности.

III

Что же *особенного* в собственно тургеневской поэзии, в отличие от поэзии других, равных с ним деятелей, — из каких стихий сложены ее свойства и чем она увлекает?..

Это вопрос, который может быть разрешен только анализом, хотя беглым, всей деятельности Тургенева.

Прежде всего у Тургенева выдается ярко отношение его богатой поэтической личности к природе; живое сочувствие к природе, тонкое понимание ее красот, понимание человека развитого, не утратившее, однако, — что особенно редко и дорого — свежести непосредственного чувства, — делают его одним из высоких описательных поэтов везде, где касается дело до природы внешней; даже в самых неудачных, самых фальшивых по основной мысли его произведениях, попадаются в этом роде целые страницы живые, благоуханные, истинно поэтические. Даже близорукая и отсталая критика, отвергая в нем все художественное достоинство, признавала, однако, это достоинство, признавала в высокой степени — и советовала ему (о, милая отсталая критика!) обратиться исключительно к этому роду творчества[5]. Как будто в самом деле возможна в наше время описательная поэзия, как особый род, без отношения к душе человеческой, к внутреннему миру человека — как будто и в самом Тургеневе выдались особенно ярко его поэтические отношения к природе без особенных, глубоких психических причин? Разгадка этих психических причин есть ключ к особенности поэзии или, пожалуй, поэтической личности Тургенева; но прежде чем заняться их обысследованием, надобно решить один вопрос,— вопрос о самом свойстве его поэтических отношений к природе, об их особенном тоне и колорите.

Явно, что отношения тургеневские к природе отличаются от отношений, например, к ней — чтоб взять покрупнее — пушкинских или, выбирая из современности,

положим, аксаковских, с одной стороны, майковских или гончаровских, с другой; я не упоминаю о Писемском, ибо в нем, как и во всех наших писателях, родившихся на северо-востоке, особенно нежного сочувствия к природе не обнаруживалось,— и картинность, выразившаяся у Писемского в удивительном изображении уездного города ночью [6], — вовсе не то, что близость к природе, сочувствие ей. Некоторое сходство еще есть между манерою тургеневскою и манерой Толстого, хотя у последнего краски гуще и ярче, — особенно сходство есть между манерою тургеневскою, манерою Фета и манерою нашего друга Полонского.

Что же из этого следует, спросите вы?

Следует моя, отчасти известная вам, мысль о роли типов и местностей в поэзии, о том, что каждая местность имеет свой живой поэтический отголосок, каждый тип — свое постоянное и преемственное выражение [7]. Чем особенно отличаются отношения к природе Тургенева, Толстого, Фета, Полонского, и в главе их всех — отца их в этом отношении, Тютчева?.. В аксаковской, например, манере, поскольку она выразилась в «Семейной хронике» и в некоторых местах «Записок ружейного охотника», «Об уженье рыбы», — отношение к природе совершенно спокойно, полновластно, как-то домохозяйно, отчасти даже дышит самодовольством: краски манеры просты, прочны, не особенно ярки, но нисколько не тусклы: это — природа края, богатого всякими угодьями, всем, что служит на пользу человека, природа непочатая, девственная и потому мощная, стран юго-восточных, нашедшая себе простодушный, но, как она же, прямой отголосок... В манере же Тургенева и других, мною поименованных, нам слышится голос сочувствия столь нежного и тонкого, что оно становится порою чем-то болезненным, страстию, подчинением. Кроме того, поэзия этой манеры отличается не яркостию, но тонкостью, прозрачностью красок. Эта поэзия не ловит в природе ярких оттенков, крупных явлений: напротив, она как будто с умыслом избегает их и ловит оттенки тонкие, следит природу в тонких, неуловимых ее явлениях, с привязанностию ребенка к няньке, с каким-то суеверным обожанием. Это — поэзия так называемой великорусской Украйны, страны чернозема, потового труда земледельца, страны, которой самая песня, потерявши размашис-

тость и заунывную или разгульную широкость великорусской песни, — еще не с таким коротеньким мотивом, как песня малороссийская, но уже стремится к сей последней — к песне страны, где человек почти совсем поглощен природою. Это — поэзия особенной полосы, местности, ее живой голос.

Подтверждать свою мысль выписками из Тургенева, Фета или Тютчева я не стану — ибо мне хотелось намекнуть только на особенный, местный колорит поэзии природы у Тургенева в моем беглом очерке его поэтической личности.

IV

Но это — только колорит, тон. Причина, почему у Тургенева эта сторона его дарования выступает как будто ярче прочих, — обусловлена его душевным развитием.

Натура, по преимуществу впечатлительная, до женственного подчинения всем веяниям эпохи, Тургенев, как я уже сказал, отозвался на все, кроме чистого натурализма.

Он начал прямо с крайних крайностей направления, оставшегося нам в наследство после покойного Лермонтова. В своей «Параше», в которой один Белинский своим гениальным чутьем угадал задатки необыкновенного, только, может быть, не свою дорогу избравшего, дарования [8], — он сильно проповедовал, что

...гордость — добродетель, господа!

В своем «Помещике» он так же пылко, так же впечатлительно кадил горько-сатирическому направлению, — *терзался* насчет гнусности *козлиных* (вместо козловых) башмаков уездных барышень, *благословляя,* под влиянием Лермонтова, *на страдание* молодых девчонок, — в прелестной и задушевной, впрочем, строфе, — в своих «Трех портретах» дошел до оригинального, чисто русского — но мрачного и холодного типа... но тут-то, вероятно, и совершился в нем переворот. Его ужаснула холодная до рефлексии и вместе страстная до необузданности натура его героя, Василия Лучинова, и, встреченный сочувствием одних, указаниями других на все то безнравственное и действительно гнилое, что было в лермонтовском типе, изображенном им так по-своему, так оригинально, Тургенев остановился перед типом в

недоумении и колебании. В нем не было мрачной и злой веры в этот тип Лермонтова — и от колебания произошла в нем та моральная болезнь, которая выразилась судорожным смехом над собою «Гамлета Щигровского уезда» и жалобными, искренними воплями «Лишнего человека».

Особенно ярко выразилось болезненное переходное настройство мышления и внутреннего мира в «Гамлете Щигровского уезда»; характер героя этого рассказа вовсе не пародия на Гамлета, как казалось некоторым. Данные натуры того и другого, может быть, действительно одинаковы; дело в том, что они оба запутались равно, почти до самоуничтожения, в окружающих их обстоятельствах, только шекспировский Гамлет вызван на трагическую борьбу не по силам «событием вне всякого другого», а Гамлет Щигровского уезда, с которым, напротив, случались только обыкновеннейшие из обыкновенных вещей, так и остался только «молодым человеком лет двадцати, подслеповатым и белокурым, с ног до головы одетым в черную одежду, но улыбавшимся язвительно». Требования Гамлета Щигровского уезда — не по силам ему самому: голова его привыкла проводить всякую мысль с нещадною последовательностью, а дело, которое вообще требует участия воли, совершенно расходится у него с мыслию, — и стремление к логической последовательности выражается у него, наконец, только сожалением о том, что «нет блох там, где они, по всем вероятностям, должны быть», — и отсутствие воли породило в нем робость перед всем, перед всеми и перед каждым. Он прав, жалуясь на то, что не имеет оригинальности, то есть известного, определенного характера. Он по натуре — умен, только умен умом совершенно бесплодным, неспециальным; он многое понимает глубоко, но видит только *совершившееся*, не имея в себе никакого чутья для *совершившегося*. Разумеется, данные для сложения такого характера лежали уже в самой натуре тургеневского героя, хотя развились преимущественно под влиянием различных веяний — и потому в высшей степени понятно озлобление бедного Гамлета на кружки, выражающееся у него так оригинально и так энергически. Только в одном ошибается он, бедный Гамлет. Не в изучении немецкой философии и Гете лежат причины его болезни. Пусть и говорит

он: «Я Гегеля изучал, милостивый государь,— я Гете наизусть знаю», — приподнимаясь из-за угла, как тень в своем ночном колпаке. Не Гете и не Гегель виноваты в том, что он счел долгом за границей «читать немецкие книги на месте их рождения» и влюбиться в дочь профессора; не философия виною того, что *кружок* только и толковал, что «о вечном солнце духа и о прочих отдаленных предметах». Бедный Гамлет Щигровского уезда, *во-первых,*— всегда был больной мечтатель, и, *во-вторых,* — он энциклопедист, а не специалист, человек, не прикованный ни к какому серьезному труду, не любящий серьезно никакого определенного дела: он сгублен поверхностным энциклопедизмом, или, лучше сказать, отрывочными знаниями. Он был настолько добросовестен, что не мог «болтать, болтать, без умолку болтать, вчера на Арбате, сегодня на Трубе, завтра на Сивцевом Вражке, все о том же»,—но, с другой стороны, он был не довольно крепок для мышления уединенного, самобытного и замкнутого, которое, рано или поздно, довело бы его до сочувствия к действительности и, следовательно, до понимания действительности, по крайней мере, в известной степени. В любви он любил не предмет страсти, а только процесс любви, *любил любить,* как Стернов Йорик[9] и даже как сам шекспировский Гамлет...

V

То, что в Гамлете Щигровского уезда выразилось судорожным смехом, — то же самое болезненными, жалобными воплями сказалось в «Дневнике лишнего человека»... То и другое произведение — горькое сознание морального бессилия, душевной несостоятельности. Те веяния, которые разбили впечатлительную и слабую натуру Гамлета Щигровского уезда, сами по себе не смешны, — и сам же Тургенев опоэтизировал их потом, то есть представил их в настоящем свете в рассказе о студенчестве своего Рудина. Гамлет его смеется не над ними, а над их нелепым приложением, смеется над самим собою, искренне и донкихотски бравшимся за ноши не по силам, над раздвоением мысли и жизни, которое совершилось в нем и во многих других.

Процесс моральный, обнаруживающийся в «Гамлете

Щигровского уезда» и в «Дневнике лишнего человека», — поразительно сходен с тем процессом, который породил у Пушкина его Ивана Петровича Белкина, — как по исходным точкам, так и по самым последствиям. Выходом из болезненного раздвоенного состояния, — как для Ивана Петровича Белкина, запуганного мрачной сосредоточенностью Сильвио и Германна, так и для «Гамлета Щигровского уезда», тоже запуганного типом Василья Лучинова, да вдобавок еще разбитого философским анализом, — могла быть одна только простая действительность. И вот у Тургенева начинается целый ряд рассказов охотника, с одной стороны, и ряд попыток сентиментального натурализма, с другой, из которых самая удачная — «Петушков», самые неудачные — драмы «Холостяк» и «Нахлебник». Но отношения его к действительности вовсе не такие прямые и простые, как отношения Ивана Петровича Белкина; в действительности он видит повсюду только самого себя, свое болезненное настройство, и колорит этого настройства переносит на все, чего бы он ни коснулся, — или идеализирует простую действительность. Первая попытка его в этом роде идеализации, «Хорь и Калиныч», была приветствована с восторгом так называемыми славянофилами, еще с большим восторгом — одна из последних, «Муму»[10], — но Тургенев слишком поэт для того, чтобы писать по заданным темам, и слишком высокий талант для того, чтобы подчиниться теориям. Он остался верен себе, верен собственному внутреннему процессу — и эта искренность сообщает неувядающую прелесть «Запискам охотника», как она же сообщает не увядающую доселе прелесть «Сентиментальному путешествию» Йорика. Ничего — кроме самой поэтической личности Тургенева — тут искать не надобно, да и незачем. Эта поэтическая личность дорога и в «Певцах», у которых поэт слышит только одну, *собственную* ноту, и в «Бежине луге» в лице *байронического* мальчика, и в дворовой Офелии...[11] во всем и повсюду. К одной природе состоит наш поэт в непосредственных отношениях, которые, не по тону, конечно, о котором я уже говорил, но по значению в моральном процессе, можно сравнить отчасти с отношениями к природе Руссо и Сенанкурова Оберманна[12] — но, еще раз повторяю, не по тону, ибо в тоне своем Тургенев остается необыкновенно оригинальным.

В «Дневнике лишнего человека» есть место, которого — особенно если до него доходишь посредством чтения всего предшествовавшего — невозможно читать без сильного нервного потрясения, если не без слез, — место всегда одинаково действующее — и оно-то есть ключ к уразумению тургеневских отношений к природе. Это конец дневника. Позволяю себе его выписать и над ним остановиться.

«Плохо. Я пишу эти строки в постели. Со вчерашнего вечера погода вдруг переменилась. Сегодня жарко, почти летний день. Все тает, валится, течет. *В воздухе пахнет разрытой землей: тяжелый, сильный, душный запах.* Пар подымается отвсюду. Солнце так и *бьет, так и разит.* Плохо мне. Я чувствую, *что таю, как снег.* Земля оживает... *мне на ней нет места.*

Я хотел написать свой дневник, и вместо того что я сделал? Рассказал один случай из моей жизни. И случай вовсе не интересный. Несчастная любовь... кого это может занять? Впрочем, *это доказывает только одно: своей природы не переделаешь.* И в этом *я кончил целиком, как и во всем другом.* Я разболтался, уснувшие воспоминания пробудились и увлекли меня; я писал не торопясь, подробно, словно мне еще предстояли годы, а теперь вот и некогда продолжать... *Смерть, смерть идет. Мне уже слышится ее грозное* crescendo... * Пора... пора!

Да и что за беда? Не все ли равно, что бы я ни рассказал? В виду смерти исчезают последние земные суетности. Я чувствую, что утихаю; *я становлюсь проще, ясней...* Поздно я хватился за ум! Странное дело! я утихаю — точно; и вместе с тем... *жутко мне. Да, мне жутко. До половины наклоненный над безмолвной, зияющей бездной, я содрогаюсь, отворачиваюсь, с жадным вниманием осматриваю все кругом...* Всякий предмет мне вдвойне дорог. Я не нагляжусь на мою бедную, невеселую комнатку, *прощаюсь с каждым пятнышком на моих стенах!* Насыщайтесь в последний раз, глаза мои! Жизнь удаляется: *она ровно и тихо бежит от меня прочь, как берег от взоров мореходца.* Старое толстое лице моей няни, повязанное темным платком, шипящий самовар на

* нарастание силы звука *(муз., итал.). — Ред.*

столе, горшок ерани перед окном и ты, мой бедный пес Трезор, перо, которым я пишу эти строки, собственная рука моя — *я вижу вас теперь... вот вы, вот*. Неужели, может быть, *сегодня я... я никогда больше не увижу вас?* Тяжело живому существу расставаться с жизнию. *Что ты ластишься ко мне, бедная собака? Что прислоняешься* грудью к постели, судорожно поджимая свой куцый хвост и не сводя с меня своих *добрых, грустных глаз?* Или тебе жаль меня? *или ты уже чуешь*, *что хозяина твоего скоро не станет?*

Ах, если б я мог так же пройти мыслью по всем моим воспоминаниям, как провожу глазами по всем предметам моей комнаты... Я знаю, что эти воспоминания невеселы и незначительны... *да других у меня нет*.

О боже мой! Боже мой! я вот умираю; сердце, способное и готовое любить, скоро перестанет биться, и неужели же оно затихнет навсегда, не изведав ни разу счастья, не расширясь ни разу под сладостным бременем радости? *Увы! это невозможно, невозможно, я знаю*... Если б, по крайней мере, теперь, перед смертью — *ведь смерть все-таки святое дело, ведь она возвышает всякое существо* — если б какой-нибудь милый, грустный, дружеский голос пропел надо мною прощальную песнь о собственном моем горе, я бы, кажется, примирился с ним... *но умереть глухо...*

Я, кажется, начинаю бредить.

Прощай, жизнь, прощай, мой сад, и вы, мои липы... Когда придет лето, когда вернутся золотые вечера — *смотрите, не забудьте сверху донизу покрыться цветами... и пусть хорошо будет людям лежать в вашей пахучей тени, на свежей траве, под лепечущий говор ваших листьев, слегка возмущенных ветром...* Прощайте, прощайте... прощай все и навсегда!

Прощай, Лиза! *Я написал эти два слова и чуть-чуть не рассмеялся. Это последнее восклицание мне кажется смешным. Я как будто сочиняю чувствительную повесть или оканчиваю отчаянное письмо.*

Завтра первое апреля. Неужели я умру завтра? *А впрочем, оно ко мне идет...*

Ух, как же доктор истомил сегодня!

1 апреля.

Конечно... жизнь кончена. Я точно умру сегодня. На дворе жарко... почти душно... или уже грудь моя отказывается дышать?

Ах, как это солнце ярко! Эти могучие лучи дышат вечностью!

Прощай, Терентьевна... Сегодня поутру она, сидя у окна, всплакнула... может быть, обо мне. А может быть, и о том, что ей, милой, скоро придется умирать. Я взял с нее слово не «пришибить» Трезора.

Мне тяжело писать... Бросаю перо. Пора! смерть уже не приближается с возрастающим громом, как карета ночью по мостовой — она *здесь, она порхает вокруг меня, как легкое дуновение.*

Я умираю... Лишний человек умирает... живите, живые!

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять!» [13]

В двух отношениях замечательно это приведенное мною место. Во-первых, здесь является особенно ярко преобладающая черта тургеневского таланта: глубокое проникновение природою, проникновение до какого-то слияния с нею. Тут на читателя веет весной, тут пахнет разрытой землей — и разве только ту главу из «Юности» Толстого, где выставляют раму окна и читателя вдруг обвевает свежим и резким весенним воздухом, можно сравнить с этим местом. Но об этом особенном тоне тургеневских отношений к природе еще придется говорить, когда выйдет в свет так давно ожидаемое всеми второе издание «Записок охотника» [14]. В настоящем очерке я избрал задачу чисто психологическую — и в отношении к ней-то это место получает двойную цену. Здесь слышится самое горькое неверие личности в личность, неверие, возникшее явным образом вследствие борьбы, в которой личность оказалась несостоятельною; с этим неверием личности в самое себя, в значение своего бытия — соединено горькое чувство сомнения, если не разубеждения во всяком сочувствии других,— судорожный смех «Гамлета Щигровского уезда», взятого в трагическую минуту, и, наконец, полное самоуничтожение перед вечностию громадного внешнего мира. Мо-

мент взят явным образом пантеистический, но пантеистическое здесь болезненно, как в дневнике Обермана[15].

Опять замечу и здесь, что подобный момент взят не случайно, что он столько же происходит от морального процесса, сколько, может быть, и от чисто физических условий той полосы, той почвы великорусской Украйны, которой высокий талант автора «Записок охотника» является поэтическим отголоском.

Вы помните, каким до цинизма горьким наругательством над личностью кончен «Дневник лишнего человека». Нет возможности представить себе, чтобы не крайне болезненным, до напряженности болезненным, состоянием души порождена была эта выходка:

«Примечание издателя. Под этой последней строкой находится профиль головы с большим хохлом и усами, с глазом en face* и лучеобразными ресницами, а под головой кто-то написал следующие слова:

Сѣю Рукопись Читалъ
И Содѣржанiѣ Онной Нѣ Одобрилъ
Пѣтр Зудотѣшинъ
ММММ
Милостивый Государь
Пѣтр Зудотѣшинъ
Милостивый Государь мой.

Но так как почерк этих строк нисколько не походит на почерк, которым написана остальная часть тетради, то издатель и почитает себя вправе заключить, что вышеупомянутые строки прибавлены были впоследствии другим лицом, тем более что до сведения его (издателя) дошло, что г-н Чулкатурин действительно умер в ночь с 1 на 2 апреля 18.., в родовом своем поместье Овечьи Воды».

Здесь все дорого — и белкинский тон *издателя,* и видимая аналогия идеи этого места с идеею Гамлетовых дум над черепами, и, наконец, то, что Чулкатурин действительно умер 1 апреля, потому что «это к нему идет!..». Все это дорого как глубокая, искренняя исповедь болезненного душевного момента — пережитого многими, может быть, целым поколением.

---

* прямо, в упор (*франц.*).— *Ред.*

VI

Поэт скорбей этого поколения, выразитель однообразный, но всегда искренний и часто глубокий, его стонов, — отпел ему высокую поэтическую панихиду в своем послании к «Друзьям»:

Мы в жизнь вошли с прекрасным упованьем,
Мы в жизнь вошли с неробкою душой,
С желаньем истины, добра желаньем,
С любовью, с поэтической мечтой.
И с жизнью рано мы в борьбу вступили,
И юных сил мы в битве не щадили...
Но мы вокруг не встретили участья;
И лучшие надежды и мечты,
Как листья средь осеннего ненастья,
Попадали и сухи и желты.
И грустно мы остались между нами,
Сплетяся дружно голыми ветвями,
И на кладбище стали мы похожи:
Мы много чувств и образов и дум
В душе глубоко погребли... И что же?
Упрек ли небу скажет дерзкий ум?
К чему упрек? *Смиренье* в душу вложим
И в ней затворимся — без желчи, если можем [16].

В этих стихах слышно вовсе не смирение, хоть оно и поставлено в них заключительным выводом, — а только мрачное и грустное сосредоточение в своих разбитых надеждах, с сознанием того, что надежды эти были бесплодны, но с сознанием же и абсолютной правоты их, этих бесплодных надежд.

Пусть в другом месте, в одном из своих «Монологов», поэт и проклинает мысль — сокрушительную силу, разбившую всю его душу:

От прежних истин я отрекся правды ради,
Для светлых снов на ключ я запер дверь,
Лист за листом я рвал заветные тетради,
И все и все изорвано теперь...
Я должен над своим бессилием смеяться
И видеть вкруг бессилие людей...

Но ведь скоро же вслед за этим проклятием он приветствует гимном отрицательную силу.

...Я с призраками смело
И искренне расстался наконец,
Я отстоял себя от внутренней тревоги,
С терпением пустился в новый путь

И не собьюсь теперь с рассчитанной дороги,
Свободна мысль, и силой дышит грудь.
Что, Мефистофель мой, завистник закоснелый?
Отныне власть твою разрушил я,
Болезненную власть насмешки устарелой,
Я скорбью многой выкупил себя.
Теперь товарищ мне — иной дух отрицанья,
Не тот насмешник черствый и больной,
Но тот всесильный дух движенья и созданья,
Тот вечно юный, новый и живой;
В борьбе бесстрашен он, ему губить — отрада,
Из праха он все строит вновь и вновь,
И ненависть его к тому, что рушить надо,
Душе свята так, как свята любовь![17]

Подобное примирение души в напряженности высшего отрицания есть момент исключительный и общим быть не может.

Тургенев, прежде всего художник по натуре, и притом художник в высочайшей степени впечатлительный, до женственного подчинения всякому сильному веянию,— в самой артистической натуре своей нашел из подобного закаленного ожесточения выход. Он слишком горячо отзывался на жизнь с ее многообразными типами, чтобы не найти против суровой логической мысли голосов в себе самом за жизнь, за действительность, за типы; одним словом, — употребляя термин уже раз употребленный мною, — он дал в себе самом права своему Ивану Петровичу Белкину.

Поворот совершенно пушкинский, то есть артистический, но Пушкин не давал своему Белкину больше хода, чем следовало, а Тургенев — дал больше и, думая быть искренним, впал в бесплодную борьбу с самим собою, с заветнейшими идеалами, воспитавшимися в душе, борьбу, которая так наивно явно совершается перед читателями в его «Рудине» и которой следы рассеяны во всех его повестях.

Морально запуганный крайними последствиями логической мысли в разрезе ее с действительностью, судорожно насмеявшись в своем «Гамлете» над несостоятельностью натуры современного человека в применении мысли к делу, надругавшись, как ребенок, над личностью в конце «Дневника лишнего человека», — повторяю опять — художник хотел быть искренним в казни несостоятельной личности перед судом общей жизни, действительности — и вместо искренности попал в ту

же неисходную колею беспощадно последовательной логической мысли, только обратившейся в противуположную сторону.

Тургенев, писатель наиболее добросовестный из всех осужденных добиваться от самих себя искренности, развенчивавший постепенно сам для себя и перед глазами читателей различные искусственно сложившиеся идеалы, занявшие в душе людей современного ему поколения незаконное место, — Тургенев, разоблачивший, например, одну сторону лермонтовского Печорина в грубых чертах своего «Бреттера», другие стороны во множестве других своих произведений, — не дешево покупал свой анализ. Следы борьбы болезненной и часто тщетной с заветными идеалами — видны на всем, что нам ни давал он, — и это-то в особенности дорого всем нам в Тургеневе. Он был и остался тем, что я не умею иначе назвать, как — *романтиком,* но чему, как вы знаете, я вовсе не придаю того позорного значения, какое придавалось в сороковые годы нашей литературы.

VII

Когда, утомленный горьким и тяжелым разоблачением личности, Тургенев, вслед за современным веянием, бросился искать успокоения в простом, типовом и непосредственном действительности — он нежданно удивил всех изображением «Хоря и Калиныча»; но этому изображению слишком наивно обрадовались идеалисты русской жизни. Вместе с исполненным идиллической симпатии изображением «Хоря и Калиныча» — старый, обаятельный своими тревожными сторонами тип поднялся у Тургенева блистательным очерком лица Василья Лучинова в повести «Три портрета».

Что ни говорите о безнравственности Василья Лучинова — но несомненно, что в этом образе есть поэзия, есть обаяние. Эта поэзия, это обаяние — в которых не виноваты ни Тургенев, ни мы, ему сочувствовавшие,— некоторым образом сильнее и значительнее обаяния лермонтовского Печорина, — как у самого Лермонтова его недоконченный, но вечно мучивший его Арбенин, или Арбеньев, — поэтичнее и обаятельнее холодного и часто мелочного Печорина. Развенчать обаятельные

стороны этого типа, столь долго мучившего Лермонтова и все наше поколение, Тургенев пытался несколько раз — и почти всегда, стремясь к логической последовательности в мысли, изменял ей в создаваемом им образе ... То хотел он развенчать в этом типе сторону безумной страсти или увлечений и безграничной любви к жизни, соединенных с какою-то отважною беспечностью и верою в минуту, — и создавал Веретьева в «Затишье», *придумывая* и *сочиняя* достойное наказание его бесплодному существованию — и что же? Бесплодное существование точно являлось бесплодным — но созданное поэтом лицо, в минуты страстных своих увлечений, увлекало невольно, оставалось обаятельным, не теряло своего поэтического колорита. Безнравственность Василья Лучинова вы, разумеется, моральным судом казнили, но то грозное и зловещее, то страстное до безумия и вместе владеющее собою до рефлексии, что в нем являлось, ни художник не развенчивал, ни вы развенчать не могли — и внутри вашей души никак не могли согласиться с критиком, назвавшим Василья Лучинова гнилым человеком[18]. Василий Лучинов, пожалуй, не только что гнил, он — гнусен; но сила его, эта страстность почти что южная, соединенная с северным владеньем собою, эта пламенность рефлексии, или рефлексия пламенности, есть *типовая* особенность. Типовую же особенность вы не сдвинете в душе вашей с места, — если таковое она в ней занимает,— одним *логическим* судом над нею; докажите, что она не типовая особенность, или, лучше сказать, докажите, то есть *покажите,* что она не в таком виде составляет типовую особенность, и тогда вы ее уничтожите. До тех же пор вы тщетно будете бороться с ее обаятельными, то есть жизненными сторонами. Тип Печорина, например, разменявшись на мелочь, перейдя в Тамарина, — этим не уничтожается, — он переменит только образ и явится опять в новом. Таков закон вечного существования типов — и в особенности этого типа. Василью Лучинову Тургенева я придаю особенную важность потому, что в этом лице старый тип Дон-Жуана, Ловласа и т. д. принял впервые наши русские, оригинальные формы.

Но донжуановское или ловласовское начало не исчерпывает еще всего содержания типа, с которым

Тургенев вступил в открытую, добросовестную, но наивно-слабую борьбу.

Тургенев вздумал на глазах же читателей — померяться с отражением типа в образе Рудина. Если уже в беззаботном прожигателе жизни Веретьеве или в развратном и холодном Василье Лучинове есть стороны неотразимо-увлекающие, обаятельные, — то тем более они должны быть в Рудине, человеке, исполненном если не убеждений, то всей предрасположенности к убеждениям, — человеке, по данным натуры которого можно заключить, что жизнь его должна совсем не тем кончиться, чем кончается она в эпилоге повести, — хотя эпилог и выходит апотеозой Рудина. К повести «Рудин» у меня, как вы знаете, есть особенная слабость[19] — и именно вот за что. В этой повести совершается перед глазами читателей явление совершенно особенное. Художник, начавши критическим отношением к создаваемому им лицу, видимо, путается в этом критическом отношении, сам не знает, что ему делать с своим анатомическим ножом, и, наконец, увлеченный порывом искреннего старого сочувствия, — снова возводит в апотеозу в эпилоге то, к чему он пытался отнестись критически в рассказе. И нельзя даже подумать, чтобы критика была ловким подходом к апотеозе, — так быстро и прямо совершается перед глазами читателя поворот; так после прочтения эпилога становится ясно, что все, кроме эпилога, да той минуты, когда Рудин, стоящий вечером у окна и заключающий свою беседу, свою проповедь легендою о скандинавском царе, напоминает манеры, приемы и целый образ одного из любимейших людей нашего поколения[20], — что, кроме этого, говорю я, все остальное сделано, а не рождено, сделано искусственно, хоть и не совсем искусно, вымучено у души насильственно... Тут, одним словом, обнаруживается в отношениях художника к создаваемому им типу, да вместе с тем и для многих из нас, кто только подобросовестнее — замечательная путаница... Что такое Рудин в повести?.. Фразер? Но откуда же у фразера сила, действующая на глубокую натуру Натальи и на чистую, юношески благородную натуру Басистова? Человек слабый и бесхарактерный — «куцый», по выражению Пигасова? Но отчего же Пигасов так рад тому, что раз подметил его *куцым,* и отчего Лежнев, знающий его

вдоль и поперек, *боится* его влияния на других? Отчего *благородный* малый Волынский так *скорбен* головой при своем благородстве и отчего его судьба, по предсказанию положительного Лежнева, — быть под башмаком у Натальи? Что за несчастие в нашей литературе добрым и благородным малым! Или они — тени, или их бьют... Право, так.

Я пишу свои критические заметки в форме письма,— стало быть, в форме самой свободной, и, стало быть, мне позволительны всякого рода отступления, лишь бы в конце концов эти отступления вели к делу.

В литературе у нас, или, лучше сказать, на сцене (ибо это вещь более сценическая, чем литературная) есть комедия, пользовавшаяся и пользующаяся доселе большим успехом. По поводу этой комедии, после первого ее представления, мне случилось выдержать долгий и серьезный спор с одним из искреннейших моих друзей насчет типа, в ней выведенного[21]. В комедии автор, *по-видимому,* имел задачею анализировать и казнить лице одного из отверженников и отщепенцев общества, Феррагусов и Монриво, поколику Феррагусы и Монриво, смягченные и разжиженные, являются в нашей жизни. Несмотря на видимую казнь, всякому чуется в комедии скрытое симпатическое, или уж, по крайней мере, далеко не свободное отношение казнящего к казнимому. И это, по сознанию самого спорившего со мной приятеля, происходило не от игры актера: игра казалась нам довольно слабою, и мы оба хотели бы видеть в этой роли покойного Мочалова, и оба были убеждены, что смешной и до дикости странный, как светский человек, в первом акте — он был бы недостигаемо велик в двух остальных... Между тем и в бедном изображении, которое мы видели, была известная поэзия, и его окружала известного рода ореола.

В казнимом всяким моральным судом отщепенце общественном были обаятельные стороны, способные прельстить и увлечь; симпатическое или, по крайней мере, весьма несвободное отношение к нему автора проглядывало всюду: и в контрасте сопоставления с ним, господином, в безнравственности его холопа, его ученика в мошеннических делах, — и в рассказах о нем его лакея, рассказах, в которых как будто нечаянно проглядывали блестящие свойства его натуры, и в подчи-

нении его моральной силе всего окружающего, — и в том, что честный человек, *благородный малый,* безуспешно с ним борющийся, представлен каким-то идиотом и поставлен — раз, правда, но раз несмываемый, раз неизгладимый — не то что в комическое, в безвыходно-*срамное* положение, — и, наконец, в заключительных словах общественного отщепенца, словах, которые почти что мирят с ним и в которых слышится не самоунижение, а скорее вера его в себя, в свои обаятельные стороны.

Приятель мой восставал против всех этих предположений, прибегая более к аргументам ad hominem *, как наиболее действительным в словесном споре. Я же, собственно, ничего не сделал иного, как добросовестно и смело назвал по имени то чувство или то впечатление, которое, как он, так и я, испытывали равно, с тем различием, что он против впечатления принимал оборонительное положение, а я давал впечатлению полную в себе волю.

Приятеля моего гораздо более убедили немногие слова одной прямой, правдивой и вовсе не эманципированной женщины, чем вся наша длинная беседа на зеленом диване одного московского клуба, — и я это совершенно понимаю. Что же в самом деле, женская-то душа не человеческая, что ли, в деле вопросов о сочувствиях? Ведь только Собакевич, да и то в юридическом казусе, почел нужным заменить имя «Елисавета Воробей» именем: «Елисавет Воробей», чтобы придать существу, носящему это имя, ревижский характер, — но ведь область моральных сочувствий не область юридических вопросов.

Насколько мое отступление ведет к делу, предоставляю вам решить.

Дело же все главнейшим образом в том, что пока известные стороны какого-либо типа не перешли в область комического, до тех пор вы тщетно станете бороться в душе вашей с известного рода сочувствием к ним. Комизм — есть единственная смерть для типа, или, лучше сказать, для известных его сторон; но надобно, чтобы комизм был нисколько не насильственный, ибо мало-мальски он насильствен — он цели своей не достигает... Тамарин, например, убил *внешние* стороны Пе-

* «к человеку» *(лат.). — Ред.*

чорина — но зато рельефно оттенил его внутренние. Батманов Писемского — эта грубая, но все-таки живая, художническая малевка, или его же более удачный образ Бахтиарова в «Тюфяке», — цели своей не достигли, может быть, именно потому, что художник, то малюя, то рисуя их, предполагал себе известную цель, вступал с ними в борьбу с самого начала; Мерич Островского, этот замоскворецкий франт с претензиями на Чайльд-Гарольда, лице бледное, но полно очерченное — убивает только самые мелочные стороны Печорина. Наконец, лица, с которыми ведет наивнейшую борьбу Тургенев, или бьют мимо цели, как «Бреттер», или дразнят обаятельными сторонами типа, как Веретьев, или, наконец, подымают тип до патетического в «Рудине».

Я опять возвращаюсь к «Рудину» — да к нему и нельзя не возвратиться, говоря о Тургеневе и о том моральном процессе, который открывается в его произведениях и служит отчасти, как процесс одного из замечательнейших деятелей, раскрытием морального процесса целой эпохи.

Этот процесс, представляя вначале поразительное сходство с процессом, породившим у Пушкина лице Ивана Петровича Белкина, вместе с тем и различен с этим процессом по своим последствиям.

В «Рудине» — почти что в апотеозу возводится опять все то, над чем судорожно смеется «Гамлет Щигровского уезда»: и «кружки», и «солнце духа», и влияние философских идей, — все те веяния, одним словом, из-под власти которых мечтал уйти художник в простую действительность, — признается законность этих веяний, их право гражданства в душе.

Как «Гамлет Щигровского уезда», так и «Рудин», равно объясняются поэтической натурой Тургенева. Слишком артист, то есть человек, любящий типы и верующий в типы, для того чтобы окаменеть в суровом и напряженно-грустном лиризме автора «Монологов» — и слишком поэт, то есть отзывчивая и страстная натура, для того чтобы не чувствовать вечно, чутко тех звуков, которых

..значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно [22], —

он остался в каком-то странном нерешительном положении относительно старых и новых веяний, верный только своей собственной натуре, которая, как натура всякого истинного поэта, равно пугается и суровой жестокости логической мысли, то есть теории, и рабского служения настоящему в его часто слепых требованиях. В этом и причина сильного влияния Тургенева на его читателей, и причина повторения у него одних и тех же недостатков. В произведениях его говорит живым голосом живая душа — а не логическая мысль и не одна внешняя сила таланта. Что душа его переживала, то он нам и давал — давал так, как пережитое в его душе возрождалось.

VIII

Как в борьбе пушкинской натуры с блестящими, но для нас призрачными типами, — сложился отрицательный образ Белкина, этот отсадок всего простого и здраво-непосредственного, что вопияло в душе нашего поэта, как ее особенность, против идеалов, сложившихся в ней процессом внешним, искусственным,— так и борьба тургеневская оставила свой отсадок во множестве чисто отрицательных образов, более или менее всех похожих один на другой. Один и тот же господин является и в «Дневнике лишнего человека», и в «Бреттере», и отчасти в «Двух приятелях», и, наконец, взятый в самой обыденной среде жизни, в «Петушкове». Отделяется несколько от этих лиц — тот очерк лица, который выступает в «Колосове», да еще в «Пасынкове», в котором Тургенев хотел изобразить романтика, — и в особенности герой «Переписки».

Первое, поражающее невольно, свойство всех лиц упомянутой первой категории, это — странное назначение быть битыми или, по крайней мере, странно загнанными; второе — подбирать на дороге чужую любовь. Лица эти — или, по крайней мере, на них похожие — встречаются не у одного Тургенева; они же, только представленные болезненно, играют главную роль в произведениях так называемой натуральной школы; они же, изображенные спокойнее и проще, являются в первых романах Писемского — в лице Тюфяка, Овцынина в «Батманове» и проч.; они же — во множестве лиц ко-

медий Островского, только уже с совершенно особенной, чисто русскою печатью; к ним же, наконец, питает особенное сочувствие Толстой. И везде и повсюду, за исключением Хорькова и Бородкина Островского да Тюфяка Писемского, — они являются образами чисто отрицательными, то есть порожденными не самостоятельным творчеством, а рефлексией, отражением. Везде и повсюду, даже у Толстого — выражают они собою только протест за простое, доброе, непосредственное, в противуположность блестящим, но искусственно сложившимся типам; везде они представляют только голые требования, без индивидуальных черт.

Вопрос об этих лицах, или, лучше сказать, об этом одном *отрицательном* типе, весьма важен...

Личность дошла до крайних своих пределов в Лермонтове и том направлении, которое произошло от него. В направлении этом выражался протест личности против действительности, протест, вследствие которого являлось бесконечное множество сатирических очерков, повестей, кончавшихся неизбежно — прямо ли высказанным, подразумеваемым ли — припевом: «И вот что может сделаться из человека!»[23] Припев этот был гоголевский — но пропетый на лермонтовский лад. В повестях этих, по воле и прихоти их авторов, совершались самые удивительные превращения с героями и героинями, задыхавшимися в грязной, бедной ощущениями и тупоумной действительности — и все, окружавшее героя или героиню, намеренно, вследствие заданной наперед темы, изображалось карикатурно. Нет сомнения, что была хорошая сторона, была известная заслуга в этом способе представления действительности; но односторонность способа скоро обнаружилась весьма явно.

С другой стороны, «Шинель» и некоторые другие произведения Гоголя подали повод к другой, еще более резкой односторонности в произведениях так называемой натуральной школы, которую гораздо вернее можно назвать школою сентиментального натурализма. Вопль идеалиста Гоголя за идеал, за «прекрасного человека» — перешел здесь в вопль и протест за расслабленного, за хилого морально и физически человека. Горький смех великого юмориста над измельчавшим и унизившимся человеком, смех, соединенный с пламен-

ным негодованием на ложь и формализм той среды жизни, в которой мельчает и унижается человек, перешли в болезненный протест за измельчавшего и униженного человека, вследствие чего и самый протест против ложной и чисто формальной действительности лишился своего высшего нравственного значения. Отделите один болезненный юмор раздражительной натуры от стремлений к идеалу в творчестве Гоголя — и чудовищные создания появятся на свет вследствие причуд этого болезненного юмора! Взгляните на Акакия Акакьевича с сентиментальной точки зрения, проникнитесь в отношении к нему не общечеловеческим, правильным сочувствием, а исключительным, болезненною симпатиею возведите на степень *права* требования героя «Записок сумасшедшего»,— и вот вам произведения сентиментального натурализма, которого вина против искусства заключается в *рабской* натуральности, не отличающей в действительности явлений случайных от типических и необходимых, не поверяющей общечеловеческим идеалом своего болезненного юмористического настройства.

Когда Гоголь говорит в «Мертвых душах» о том, что опошлился добродетельный человек (то есть *сильный* человек), что пора, по его выражению, «припрячь плутоватого человека» — он, во-первых, развенчивает *ложнодобродетельного* человека, развенчивает его ходульную величавость и мишурность; *во-вторых,* он плачет, болеет сердцем о том, что «нигде не видит он мужа»; своим энергическим словом он клеймит в другом месте своих сочинений бессильного человека («Дрянь и тряпка стал всяк человек») [24].

Великий обличитель всего, что в нем самом было ложного и что вокруг себя видел он ложного, Гоголь обличил наконец самое обличение в несостоятельности его, разорванности, отсутствии всякого живого средоточия. Обличение разрывает связь с ним — и, разорвавшись с ним, с живою исходною точкою, хочет жить гальванически — и живет, и до сих пор живет этою жизнию. Обличитель, в свою очередь, хочет стать выше самого себя, хочет строить свой мир из обличенных в негодности материалов старого, им же разрушенного здания, подкрашивает, сколачивает и падает, разбитый сознанием безжизненности в созданье, сожигаемый тоскою об идеале, которому форм не находит.

Страшный урок, страшно трагическое событие! Но в нем есть смысл, и смысл великий, утешительный.

Гоголь был весь человек *сделанный*; как великий ум и великий художественный талант, он, нося в себе эту язву, яснее всех других, носивших ее в себе, сознавал это и преследовал ее в себе и в других нещадно. Простой великий человек (один из простейших, каких когда-либо посылало небо земле), безнаказанно выносивший на себе всякие чуждые краски, которые с летами упали «ветхой чешуей» [25], и оставшийся всюду с своей собственной богатой природой — определил ему самому его значение так: что никто лучше его не умеет выставить пошлость пошлого человека [26]. Анализ всего в душе нашей пошлого и анализ окружающей жизни сквозь призму анализа внутренней пошлости — вот в самом деле вся задача гоголевского творчества. У всякого писателя есть его задушевное слово, и это-то именно слово он призван сказать миру, ибо оно-то именно миру и нужно, как новое слово, и оно-то есть вместе дело души, о котором так часто говорит Гоголь в своей «Переписке» и в своих письмах. Это слово — в конечной форме есть последняя правда души о ней самой и о ее целостном понимании божьего мира — центр малого мира, в его, страданием и борьбою купленном (так или иначе), отождествлении с центром великого мира.

Мучась вопросом художественным, Гоголь в то же самое время мучился и вопросом нравственным, окончательно добиваясь от себя правды в его разрешении... Он внутренно огорчался своим призванием выставлять пошлость пошлого человека, то есть снимать личину эффектной наружности с того, что, в сущности, обыкновенно и что, обличенное, становится пошлым. Его огорчение проглядывает почти во всех его лирических страницах; но, у него оставаясь только стремлением к идеалу и оправданием своего дела как отрицательного пути к идеальному,— оно у тех, которые были ближайшими его последователями, у сентиментальных натуралистов, обратилось в слепой протест за бессильного человека. Гоголь, например, сказал: «В наше время сильнее, чем любовь, завязывает драму желание достать выгодное место, желание отмстить за оскорбление»;[27] Белинский при пособии своей раздражительности извлек из этого целую диатрибу против любви [28] (под любовью разу-

меть должно все сколько-нибудь неположительные чувства). Диатриба вышла красноречивейшая, пламенно-тревожная, так что поистине можно сказать, что Белинский писал тревожные статьи против тревожных чувств в пользу тревожных чувств другого рода,— а натуралисты писали несколько развитий этой темы. Помню особенно одно ее развитие — оно принадлежит автору, являвшемуся тогда под именем Перепельского и после прославившемуся стихотворениями под настоящим своим именем. Повесть похоронена в «Репертуаре и Пантеоне», среди многого хлама этого литературного клоака[29], ее забыл, вероятно, сам автор; но явления мелкие часто бросают свет на явления крупные. Повесть (забыл даже ее имя) есть развитие семени, заброшенного Гоголем. Стремление *мелкого* человека отмстить *мелкой* женщине, за *мелкое* оскорбление так завязало в ней драму, что сама душа автора тут запуталась: с такою сластью изображено здесь мизерное лицемерие, что, видимо, не возвышался писатель над уровнем анализируемого им чувства — и эта же, здесь уже погубленная, способность возвышаться над уровнем анализа — отразилась потом и в самих его стихотворениях, которые, несмотря на очевидное присутствие пламени разбитого, но все еще сильного и высокого таланта — дышат порою для всех, не потерявших свежести эстетического и нравственного чувства, душным и тяжелым впечатлением. Бедный, истинно мучащийся поэт не может ни на минуту перестать смотреть сквозь аналитическую призму, всюду показывающую ему ворочающихся гадов: в самом простом, обычном факте повседневной жизни, способном в благоустроенной душе пробудить строй спокойный и мирный, как, например, свадьба человека из простого народа с женщиной из простого же народа, он способен видеть только грех в прошедшем и горе впереди; для трагического положения матери, не имеющей на что похоронить ребенка, он не видит и не может видеть никакого иного выхода, кроме продажи себя уличному разврату,— в стране, где, слава богу, еще подают милостыню — и, еще более слава богу! — подают ее без критического разбора нравственных свойств просящего *Христа* ради и оценки его личности,—в стране, где нередко, идя по улице, видите вы деревянный гробик на коленях у женщины и види-

те, как, сняв шапку и перекрестившись, кладет в него не один прохожий свой медный грош, а кто и более, смотря по достатку и по силе, помог. В лице сборщика на построение храма больной поэт, умиляясь, впрочем, как поэт этому образу, но не умея вывести его появление на свет божий из источников, вечно бьющих живыми ключами в народной натуре, видит только раскаявшегося злодея...[30] Замечательно, что и Гоголь во второй части «Мертвых душ» взглянул на этот факт как на исход для своего Хлобуева — странного лица, одного из немногих живых в этой второй части, захватывающего существенные струны нашей беспечной натуры, но вышедшего с таким широким и симпатическим захватом — совершенно против намерений автора...[31] Обращаясь к поэту, который может быть назван одним из двух самых ярких светил школы сентиментальных натуралистов[32],— прибавлю, что он весь, так сказать, растравленный своею тяжкою мыслию, сам сознающий раздвоение своего внутреннего мира с высот поэтического созерцания, сам исполненный трогательных, жалобных, искренних стонов о том, что

То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть[33], —

является какою-то грустною жертвою того страшного разъедающего начала, которое только Гоголь мог держать, обуздывать, и позволил ему, этому началу, выводящему чудовища извнутри человека,— измучить, затерзать и пожрать наконец только себя одного...

IX

Если опасно давать волю в душе такого рода движениям, которые выходят из обыкновенного душевного строя, то едва ли не менее опасно узаконивать и обычный строй.

Весь натурализм есть не что иное, как узаконение такого обычного строя, узаконение ежедневности.

Гоголь остался прав потому, что удержался в отрицательных границах натурализма, то есть в границах разоблачения фальшивого в душе человеческой и в окружающей действительности. Но вслед за разоблаче-

нием фальшивого, то есть вслед за снятием с него не принадлежащей оболочки, оболочки истинного — требуется душою положительная замена. Положительной замены он не указывал, или указывал ее в таком общем идеале, который ускользал от всякого определения. Он говорит беспрестанно человеку: ты не герой, а только корчишь героя; ты не герой ни в чем; в любви ты чаще всего — Хлестаков, зовущий городничиху «под сень струй» (гениальнейшая бессмыслица! в ней как в фокусе совмещена вся романтическая чепуха, которую несут герои и героини Марлинского, Кукольника и Полевого); в гражданском отношении ты — или Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, или, что еще несравненно хуже, Александр Иванович — в «Утре делового человека»,— навязывающий бумажки на хвост собачке; ты только самолюбив и беспечен, а излишние мечты могут довести тебя, если ты несколько горяч, или до участи художника Пискарева, или до испанского трона Поприщина — и за что же ты погибнешь так безобразно, когда товарищ же твой, поручик Пирогов, так благоразумно подавит в себе героическую вспышку за оскорбление и будет прекраснейшим образом процветать и красоваться на различных чиновнических балах,— а Кочкарев основательно докажет, что весьма легко поправить ту беду, когда плюнут в рожу? Ты — не Гамлет, ты — Подколесин: ни в себе, ни в окружающей тебя жизни ты не найдешь отзыва на твои представления о героическом, которые иногда в тебе, как пена, поднимаются.

Прекрасно! Но какой же будет логический вывод от этой посылки? Первый вывод — вопрос: что же право — представления ли о героическом или противоречие героическому, то есть натура? Вот этот-то вопрос и дал силу тому, что назвалось натурализмом. Натурализм порешил дело тем, что если натура не дает сил на борьбу за героическое, если она обмелела,— то нечего с этим и делать: надобно брать вещи так, как они есть. Значит — нет борьбы или борьба есть донкихотство; значит — надобно признать таковое бессилие за закон бытия; значит — то сочувствие, которое имели мы к великим честолюбиям, надобно перенести на господина Голядкина,— то сочувствие, которое имели мы к страсти Ромео и Юлии, к мщению Гамлета, к заботам разных героев о благе общественном, к возвышенной энер-

гии Веррины (в «Фиэско») [34], перенести на страсти из-за угла героев разных чердаков или Петушкова,— на мщение героя повести Перепельского,— на заботы г. Прохарчина о его носках и нижнем,— на дикое и вместе бессильное беснование героя повести «Запутанное дело»... [35]

Опять повторяю: Гоголь нисколько не виноват ни в чем этом — но нити всех этих сочувствий имеют центром, исходною точкою, его сочинения... Все исчисленное — это те самые чудовища, которые преследовали его в его болезненных грезах и которым не давал он явиться на свет божий, сдерживая их сознанием идеала.

Героического нет уже в душе и в жизни: что кажется героическим, то, в сущности,— хлестаковское или поприщинское!.. Но странно, что никто не потрудился спросить себя, *какого* именно героического нет больше в душе и в натуре — и *в какой* натуре его нет?.. Предпочли некоторые или стоять за *героическое,* уже осмеянное,— и замечательно, что за героическое стояли господа, более наклонные к практически-юридическим толкам в литературе [36],— или стоять за натуру.

Не обратили внимания на обстоятельство весьма простое. Со времен Петра Великого народная натура примеривала на себя выделанные формы героического, выделанные не ею. Кафтан оказывался то узок, то короток: нашлась горсть людей, которые кое-как его напялили, и они стали преважно в нем расхаживать. Гоголь сказал всем, что они щеголяют в чужом кафтане — и этот кафтан сидит на них как на корове седло, да уж и затаскан так, что на него смотреть скверно. Из этого следовало только то, что нужен другой кафтан по мерке толщины и роста — а вовсе не то, чтобы вовсе остаться без кафтана или продолжать пялить на себя кафтан изношенный.

Была еще другая сторона в вопросе. Гоголь выказал несостоятельность перед сложенным веками идеалом *героического* только того в нашей душе и в окружающей действительности, что на себя идеал примеривало. Между тем и в нас самих и вокруг нас было еще нечто такое, что жило по своим собственным, особенным началам, и жило гораздо сильнее, чем то, что примеривалось к чуждым идеалам, что оставалось чистым и про-

стым после всей борьбы с блестящими, но чуждыми идеалами.

Между тем — самые сочувствия, раз возбужденные, умереть не могли: идеалы не потеряли своей обаятельной силы и прелести.

Да и почему же эти сочувствия в *основах* своих были незаконны?

Положим — или даже не положим, а скажем утвердительно — что нехорошо сочувствовать Печорину — такому, каким он является в романе Лермонтова,— но из этого вовсе не следует, чтобы мы должны были «ротититися и клятися»[37] в том, что мы никогда не сочувствовали натуре Печорина до той минуты, в которую является он в романе, то есть стихиям натуры до извращения их... Из этого еще менее следует, чтобы мы все сочувствие наше перенесли на Максима Максимыча и его возвели в герои... Максим Максимыч, конечно, очень хороший человек — и, конечно, правее и достойнее сочувствия в своих действиях, чем Печорин,— но ведь он тупоумен и по простой натуре своей даже и не мог впасть в те уродливые крайности, в которые попал Печорин.

Голос за простое и доброе, поднявшийся в душах наших против ложного и хищного — есть, конечно, прекрасный, возвышенный голос, но заслуга его есть только отрицательная. Его положительная сторона есть застой, закись, моральное мещанство.

Статья третья

XV

То глубокое впечатление, которое произвело на всех более или менее чувствующих людей, и притом в разных слоях общества, последнее произведение Тургенева, «Дворянское гнездо», впечатление, равное которому, в другом, впрочем, роде, изо всех литературных явлений нынешнего и даже прошлого года произвела еще «Воспитанница» Островского[1],— может быть объяснено только органическою жизнью, развитою в «Дворянском гнезде», равно как и в «Воспитаннице», органическим и неискусственным процессом зарождения художественной мысли, лежащей в основе создания. Сочувствие, возбуж-

денное двумя этими далеко не совершенными, но органическими произведениями, вовсе не похоже на сочувствие, возбуждаемое другими, гораздо большими по объему, гораздо более исполненными замечательных частностей, гораздо более возбуждающими интерес любопытства.

Если начать смотреть на «Дворянское гнездо» математически холодно, то постройка его представится безобразно недоделанною. Прежде всего обнаружится огромная рама с холстом для большой картины, на этом холсте отделан только один уголок, или, пожалуй, центр: по местам мелькают то совершенно отделанные части, то обрисовки и очерки, то малеванье обстановки. В самом уголке, или, пожалуй, центре, иное живет полною жизнию, другое является этюдом, пробой; а между тем это и не отрывок, не эпизод из картины. Нет, это драма, в которой одно только отношение разработано; живое, органическое целое, вырванное почти безжалостно из обстановки, с которой оно связано всеми своими нервами; и оборванные нити, оборванные связи безобразно висят на виду зрителей.

Я думаю, что хуже того, что я говорю о произведении одного из любимых моих современных писателей, сказать нельзя, и между тем это только справедливо, равно как, с другой стороны, справедливо и то, что безобразно недоконченное «Дворянское гнездо», как слишком смело и сжато набросанная «Воспитанница», неизмеримо выше всего, что являлось в литературе настоящего и прошлого года; ибо эти произведения хотя и недоделанные или набросанные, но зато неделанные и живые, живорожденные.

Вы скажете, может быть, что я захожу слишком далеко и в строгости суда, и в увлечении. Не думаю и надеюсь доказать, то есть по возможности показать это,— на сей раз только по отношению к «Дворянскому гнезду».

XVI

Огромный холст, натянутый для огромной исторической картины, уцелел, во-первых, в самом названии романа, во-вторых, в резком и нехудожественном выражении мысли в эпилоге. Дело ясное, что художнику созда-

ние его действительно явилось первоначально в огромном очерке целого гнезда типов из дворянского сословия известной полосы местности. Центром, связью всей широко задуманной исторической картины должно было быть одно отношение, отношение Лаврецкого и Лизы[2]. Центр был взят в высочайшей степени правильно, с истинным тактом поэта, как мы увидим; в зачинании (концепции) образовывался роман, то есть создание, долженствовавшее связать частное драматическое отношение с целым особенным миром, с особенною полосою местности, с нравами особой жизни... Задачи предстояли истинно огромные, ибо и самая особенность жизни, замкнутость мира должны были быть оразумлены, освещены, приведены в органическую связь с общею жизнию. «Дворянское гнездо» должно было обвить, как разнообразный растительный мир, центральную группу, и свет, падающий преимущественно на эту группу, в известной степени озарил бы и все перспективы того мира, с которым центральная группа связана физиологическим единством. Вот для чего явным образом готовился огромный холст картины. Ибо иначе зачем бы 1) Тургенев окружил своего Лаврецкого новыми отпрысками старого гнезда, 2) зачем бы он стал толковать о его предках и 3) сопоставлять его в сравнении с ними посредством беседы с их портретами? Зачем бы он, с другой стороны,— если бы первоначально у него не было такого или подобного широкого зачинания,— зачем бы он стал *обобщать* частный характер отношений, придумывать, например, для душевной драмы своей Лизы выход общерусский, то есть один из общерусских выходов — монастырь; зачем бы иначе и самая встреча Лаврецкого в монастыре с Лизою? — все то, одним словом, что в его создании набросано, намалевано и не оскорбляет как сочиненное, сделанное, только потому, что оно явным образом вырвано из живого органического единства, так что поневоле скажешь: все это безобразно, у всего этого висят оборванные члены, но все это рождалось, а не составлялось; это выкидыш, а не гомункулус Вагнера[3], недоношенное создание поэта, а не труд сочинителя. Зачем, спросили бы вы опять при том же условии, этюд в виде фигуры старика музыканта Лемма? Ведь он явно нужен только в одну минуту психологической драмы, минуту, когда необходимы душе

человеческой бетховенские звуки, да и тут он явным образом стоит как тень Бетховена. Ну, для чего иначе он нужен, сами согласитесь? О «чистых звездах» мог мечтать и без него Лаврецкий; записку передать Лизе можно было и не через него. Разве только еще для того, чтобы простое и истинно глубокое чувство изящного, врожденное натуре Лаврецкого, оттенить от ложной артистичности Паншина? Зачем, спросили бы вы с совершенным правом, превосходное, но чисто эпизодическое появление оригинального Михалевича и превосходная беседа с ним, если бы Лаврецкий, с одной стороны физиологически связанный с дворянским гнездом, до того плотно связанный,что верит в предсказание тетки Глафиры Петровны: «помяни мое слово, племянник: не свить же и тебе гнезда нигде, скитаться тебе ввек»,— если бы этот самый Лаврецкий не был глубоко, душевно связан еще и с миром Рудина, Фауста[4], Гамлета Щигровского уезда?

И последнее «зачем», порождаемое всеми этими различными и при строгом чтении беспрерывно возникающими «зачем», — будет вот какое.

Зачем Тургенев не дал вызреть своему зачинанию, то есть зачем Тургенев не *поверил* в свое зачинание, в возможность его осуществления? Поверь он в него крепко, тою верою, которая заставляет двигаться горы, раскидывает миры короля Лира, сны в летнюю ночь, или миры Консуэло, Теверино и т. д.,— вышло бы нечто такое, что пережило бы нашу эпоху, как одно из цельных ее выражений, нечто истинно эпическое...

А из этого «зачем» возникает новое и последнее «зачем», относящееся уже ко всей эпохе нашего теперешнего развития. Ибо такое же «зачем», как к Тургеневу, можете вы в других отношениях обратить к Островскому и за «Воспитанницу», и за «Доходное место», и более всего за высшее по задачам его произведение, за «Не так живи, как хочется». К Толстому — дело другое — обращается всегда почти другое «зачем» — зачем *гибель сия бысть*[5], то есть зачем показывается столько сил таланта, столько могучих его капризов при отсутствии содержания?.. В отношении же к Тургеневу и к Островскому вопрос переходит в вопрос эпохи, разумеется, эпохи, взятой исключительно у нас на Руси,— эпохи, в которую все зачинания только подымаются, как пена, не

давая даже браги, не то что пива, раскидываются широко и распадаются, как фата-моргана,— эпохи пробы огромных сил, не выработавших себе простора деятельности и между тем страшно возбужденных, сил, неминуемо долженствующих кончать свои попытки неверием... в те широко раскидывающиеся миры, которые им грезятся!

Печальная, если вы хотите, эпоха, когда таланты с глубоким содержанием не найдут форм для содержания, в которые бы они поверили — и дают нам только добросовестную борьбу вместо художественных миров или показывают даром и бесцельно силы дарования, а сильные таланты второстепенные строют искусственно целые большие здания, чуть что не на основах азбучных или, по крайней мере, практических, но уж, во всяком случае, никак не художественных мыслей, — печальная эпоха, когда искусство не видит вдаль и не оразумливает явлений быстро несущейся вперед жизни!

XVII

Центр драмы, которая с широкою обстановкою рисовалась явным образом в воображении художника при зачинании его произведения,— Лаврецкий и его отношение к Лизе.

Я не стану, как я уже оговаривался прежде, ни вам в особенности, ни читателям вообще не только рассказывать, даже напоминать содержания «Дворянского гнезда». Я читал его четыре раза, и притом в разные сроки; вы, вероятно, да и большинство читателей, тоже не один раз. Повторю опять, произведение сделало глубокое впечатление: оно более или менее всем известно, за исключением разве тех, кто читают «Прекрасную астраханку», «Атамана Бурю»[6], или «Графа Монте-Кристо» и романы Поля Феваля. Стало быть, я могу следить за психологическим развитием характеров, не прибегая к рассказу, у критиков всегда почти вялому, о событиях или положениях, в которые они поставлены.

Итак, на первом плане — Лаврецкий: на него падает весь свет в картине; его лично оттеняет множество фигур и подробностей, а те психологические задачи, которых он взят представителем, положительно оттеняются

всеми фигурами и всеми подробностями. Так и следует, так родилось, а не сочинилось создание в душе артиста; фигура Лаврецкого и психологические задачи, которых представителем он является, имеют важное значение в нравственном, душевном процессе поэта и нашей эпохи. Лаврецкий прежде всего — последнее (то есть до сих пор) слово его борьбы с типом, который тревожил и мучил его своей страстностью и своим крайним, напряженным развитием, типом, дразнившим его и который он сам додразнил некогда в себе до создания Василья Лучинова. Лаврецкий — полнейшее (покамест, разумеется) выражение протеста его за доброе, простое, смиренное, против хищного, сложно-страстного, напряженно-развитого. Между тем личность эта вышла сама чрезвычайно сложною, может быть, потому, что самая борьба поэта с противоположным типом далеко еще не покончена, или поканчивалась им доселе насильственно, и постоянно отдается, как отдалась она явно в Рудине.

Лаврецкий отчасти то лице, которое с необычайною силою и энергиею, всею беспощадною последовательностью правды, но не осветивши никаким разумно-художественным светом, изобразил Писемский в высшем до сих пор по тону и по душевным задачам своим произведении, в «Тюфяке»[7]. Его *любовь из-за угла* к Варваре Павловне, его женитьба, самая драма, разыгрывающаяся с ним в его брачных отношениях, представляют немалое сходство с любовью, женитьбой и драмой брачных отношений героя Писемского. Но вместе с тем это сходство только внешнее. Лаврецкий — тюфяк только по виду, тюфяк до тех пор только, пока он спал моральным сном. Бешметев Писемского — зверь, зверь с нашим родным и нежно нами любимым хвостом, и автор почти что холит и лелеет в своем герое это, поистине столь драгоценное, украшение. Страшная по своей правде, до возмущения души страшная сцена за обедом, где Павел, выпивши, беседует о жене с лакеем при самой жене, и множество других подробностей полагают неизмеримую разницу между им и Лаврецким. Сходство между ними только внешнее, а между тем Лаврецкий в глазах Марьи Дмитревны, называющей его тюленем, Паншина, своей жены, m-r Эрнеста и, вероятно, m-r Жюля, пишущего фельетона о m-me de Lavretzky, cette grande

dame si distinguée, qui demeure rue de P. * — в глазах их он — тюфяк, или, как выражается m-r Эрнест в письме к его жене, gros bonhomme de mari **. Больше еще,— даже в глазах Марфы Тимофеевны, этой уже совершенно непосредственной и вовсе не зараженной утонченными вкусами натуры, он тоже тюфяк, хоть и очень хороший человек. «Да он, я вижу, на все руки... Каков тихоня?» — говорит она с удивлением, узнавши об отношениях его к Лизе... Стало быть, и она не подозревала, что он может увлечь женщину... Все дело в том, что Лаврецкий по натуре своей гораздо более *тюфяк,* чем герой Писемского. Герой Писемского — не просто тюфяк: он, с одной стороны, зверь, с другой — циник, циник, коснеющий в своем цинизме, циник, для которого нет и выхода из его цинизма. Между самою женитьбой его и, стало быть, между первым чувством к женщине, или, лучше сказать, к женственности, и таковым же Лаврецкого — большое различие. Побудительные причины женитьбы Павла Бешметева исключительно животненные: среда, в которую он брошен, среда, с которой не разорвало его — странное дело! — и университетское образование, а которая между тем такова, что *развитая* и *честная* сестра его балует его животненные инстинкты и устрояет благополучно безнравственный брак с не любящей его нисколько девушкой, на основании всегдашней надежды, что, дескать, «стерпится — слюбится...», эта среда холит, лелеет и растит его хвост. В том, что Писемский взял своего героя неотделимо от его среды жизни, заключается и могущественная сила его произведения, и вместе с тем психологически-художественная ошибка. Натура страстная до зверства, сильная и впечатлительная, дикарь и тюфяк, Павел Бешметев влечет к себе глубокое сочувствие, но невольно ведь возбуждается вопрос: каким образом мимо этой страстной и впечатлительной натуры прошло развитие века, как оно не подействовало на него внутренне? ибо внешним образом он с ним знаком, он читал, учился, учился даже основательнее героя «Дворянского гнезда», который почти что самоучка... Павел Бешметев влюбляется чи-

---

* г-же Лаврецкой, знатной даме, такой изящной, которая проживает на улице П. *(франц.).— Ред.*

** муж — добрый толстяк *(франц.).— Ред.*

сто животненно, любит нисколько не тоньше Задор-Мановского, другого героя Писемского («Боярщина»); Павел Бешметев способен был бы жить как муж с своей женою, даже зная за нею неверности, что для Лаврецкого невозможно, потому что он влюбился в идеал, а не в плоть, любил идеал: раз идеал разбился — разбилась и любовь.

Сравнение этих двух лиц, *внешне сходных* и натурою и положением, чрезвычайно поучительно,— но оно не приведет ни к какому результату, если при нем останешься только в границах чисто художественной критики.

Художественные представления — не порождения мозга, а чада плоти и крови. В различии представления двух лиц, принадлежащих, по-видимому, к одному типу, лежит на дне различие моральных, да и всяких верований, различие всего миросозерцания двух, по-видимому, недалеких одна от другой, эпох, из которых к одной, старшей по времени, принадлежит автор «Дворянского гнезда», а к другой, младшей, автор «Тюфяка».

Одна эпоха веровала исключительно в развитие, то есть в силы и их стремления.

Другая верит исключительно в натуру, то есть в почву и среду.

В числе эпизодических сцен тургеневского произведения, то есть эпизодических в отношении к одному отделанному уголку его картины, а не к целому холсту, на котором задумывалась картина, есть одна, особенно поразительная своею глубокою верою в развитие, в силы, это — сцена свидания Лаврецкого и Михалевича, сцена, в которой рисуется целая эпоха, целое поколение с его стремлениями, глубоко знаменательная *историческая* сцена, дополняющая изображение того мира, из которого вышел Рудин... Вот она; я позволяю себе повторить ее вам и читателям; ибо в ней все характеристично в высочайшей степени:

«Когда Лаврецкий вернулся домой, его встретил на пороге гостиной человек высокого роста и худой, в затасканном синем сюртуке, с морщинистым, но оживленным лицом, с растрепанными седыми бакенбардами, длинным, прямым носом и небольшими, воспаленными глазками. Это был Михалевич, бывший его товарищ по университету. Лаврецкий сперва не узнал его, но горячо

его обнял, как только тот назвал себя. Они не виделись с Москвы. Посыпались восклицания, расспросы; выступили на свет божий давно заглохшие воспоминания. Торопливо выкуривая трубку за трубкой, отпивая по глотку чаю и размахивая длинными руками, Михалевич рассказал Лаврецкому свои похождения; в них не было ничего очень веселого, удачей в предприятиях своих он похвастаться не мог,— а он беспрестанно смеялся сиплым, нервическим хохотом. Месяц тому назад получил он место в частной конторе богатого откупщика, верст за триста от города О.., и, узнав о возвращении Лаврецкого из-за границы, свернул с дороги, чтобы повидаться с старым приятелем. *Михалевич говорил так же порывисто, как и в молодости, шумел и кипел по-прежнему.* Лаврецкий упомянул было о своих обстоятельствах, но Михалевич перебил его, поспешно пробормотав: «Слышал, брат, слышал,— кто это мог ожидать?» — и *тотчас перевел разговор в область общих рассуждений.*

— Я, брат,— промолвил он,— завтра должен ехать; сегодня мы, уж ты извини меня, ляжем поздно. *Мне хочется непременно узнать, что ты, какие твои мнения, убежденья, чем ты стал, чему жизнь тебя научила?* — (Михалевич придерживался еще фразеологии тридцатых годов). Что касается до меня, я во многом изменился, брат; *волны жизни упали на мою грудь,— кто бишь это сказал? — хотя в важном, в существенном я не изменился; я, по-прежнему, верю в добро, в истину; но я не только верю, — я верую теперь, да — я верую, верую.* Послушай, ты знаешь, я пописываю стихи; в них поэзии нет, но есть правда. Я тебе прочту мою последнюю пиэсу; в ней я выразил самые задушевные мои убеждения. Слушай.— Михалевич принялся читать свое стихотворение; оно было довольно длинно и оканчивалось следующими стихами:

Новым чувствам всем сердцем отдался,
Как ребенок душою я стал:
И я сжег все, чему поклонялся,
Поклонился всему, что сжигал.

Произнося последние два стиха, *Михалевич чуть не заплакал; легкие судороги — признак сильного чувства — пробежали по его широким губам, некрасивое лицо его просветлело.* Лаврецкий слушал его, слушал... *дух*

противоречия зашевелился в нем; его раздражала всегда готовая, постоянно кипучая восторженность московского студента. Четверти часа не прошло, как уже загорелся между ними спор, один из тех нескончаемых споров, на который способны только русские люди. С оника, после многолетней разлуки, проведенной в двух различных мирах, не понимая ясно ни чужих, ни даже собственных мыслей, цепляясь за слова и возражая одними словами, заспорили они о предметах самых отвлеченных — и спорили так, как будто дело шло о жизни и смерти обоих; голосили и вопили так, что все люди всполошились в доме, а бедный Лемм, который с самого приезда Михалевича заперся у себя в комнате, почувствовал недоуменье и начал даже чего-то смутно бояться.

— Что же ты после этого? разочарованный? — кричал Михалевич в первом часу ночи.

— Разве разочарованные такие бывают? — возражал Лаврецкий,— те все бывают бледные и больные,— а хочешь, я тебя одной рукой подниму?

— Ну, если не *разочарованный,* то *скептык,* это еще хуже (выговор Михалевича отзывался его родиной, Малороссией). А с какого права можешь ты быть скептиком? Тебе в жизни не повезло, положим; в этом твоей вины не было; *ты был рожден с душой страстной, любящей,—а тебя насильственно отводили от женщин, первая попавшаяся женщина должна была тебя обмануть.*

— Она и тебя обманула,— заметил угрюмо Лаврецкий.

— Положим, положим; я был тут орудием судьбы,— *впрочем, что это я вру — судьбы нету*; старая привычка неточно выражаться. Но что ж это доказывает?

— *Доказывает то, что меня с детства вывихнули.*

— А ты себя вправь! — на то ты человек, ты мужчина; энергии тебе не занимать стать! Но как бы то ни было, разве можно, разве позволительно — частный, так сказать, факт возводить в общий закон, в непреложное правило?

— Какое тут правило? — перебил Лаврецкий,— я не признаю...

— Нет, это твое правило, правило,— перебивал его, в свою очередь, Михалевич.

— Ты эгоист, вот что! — гремел он час спустя,— ты желал самонаслажденья, ты желал счастья в жизни, ты хотел жить только для себя...

— Что такое самонаслажденье?

— И все тебя обмануло; все рухнуло под твоими ногами. И оно должно было рухнуть. Ибо ты искал опоры там, где ее найти нельзя; ибо ты строил свой дом на зыбком песке...

— Говори ясней, без сравнений, *ибо* я тебя не понимаю.

— Ибо, пожалуй, смейся,— ибо нет в тебе веры, нет теплоты сердечной; ум, все один только копеечный ум... ты, просто, жалкий *отсталый вольтерьянец — вот ты кто.*

— *Кто,— я вольтериянец?*

— Да, *такой же, как твой отец,*— и сам того не подозреваешь.

— После этого,— воскликнул Лаврецкий,— я вправе сказать, что ты фанатик!

— Увы! — возразил с сокрушеньем Михалевич,— *я, к несчастью, ничем не заслужил еще такого высокого наименования...*

— Я теперь нашел, как тебя назвать,— кричал тот же Михалевич в третьем часу ночи. — Ты не скептык, не разочарованный, не вольтериянец, *ты — байбак, и ты злостный байбак, байбак с сознаньем, не наивный байбак.* Наивные байбаки лежат себе на печи и ничего не делают, потому что не умеют ничего делать; они и не думают ничего; а ты мыслящий человек — и лежишь; ты мог бы что-нибудь делать — и ничего не делаешь; лежишь сытым брюхом кверху и говоришь: так оно и следует лежать-то, потому что все, что люди ни делают,— все вздор и ни к чему не ведущая чепуха.

— Да с чего ты взял, что я лежу? — твердил Лаврецкий,— почему ты предполагаешь во мне такие мысли?

— А сверх того вы все, вся ваша братия,— продолжал неугомонный Михалевич,— *начитанные байбаки. Вы знаете, на какую ножку немец хромает, знаете, что́ плохо у англичан и у французов,— и вам ваше жалкое знание в подспорье идет, лень вашу постыдную, бездействие ваше гнусное оправдывает. Иной даже гордится тем, что я, мол, вот, умница — лежу, а те, дураки, хло-*

почут. Да! А то есть у нас такие господа,— впрочем я это говорю не на твой счет,— которые всю жизнь свою проводят в каком-то млении скуки, привыкают к ней, сидят в ней — как... как грыб в сметане,— подхватил Михалевич, и сам засмеялся своему сравнению.— О, это мление скуки — гибель русских людей! Весь век собирается работать, противный байбак...

— Да что ж ты бранишься? — *вопил, в свою очередь,* Лаврецкий.— Работать... делать... Скажи лучше, что́ делать, а не бранись, Демосфен полтавский!

— Вишь, чего захотел! Это я тебе не скажу, брат; это всякий сам должен знать,— возражал с иронией Демосфен.— Помещик! дворянин! и не знает, что делать! Веры нет, а то бы знал; веры нет — и нет откровения.

— Дай же, по крайней мере, отдохнуть, черт; дай оглядеться,— молил Лаврецкий.

— Ни минуты отдыха, ни секунды! — возражал с повелительным движением руки Михалевич.— Ни одной секунды! Смерть не ждет, и жизнь ждать не должна.

— И когда же, где же вздумали люди обайбачиться? — кричал он в четыре часа утра, но уже несколько осипшим голосом, — у нас! теперь! в России! *Когда на каждой отдельной личности лежит долг, ответственность великая перед богом, перед народом, перед самим собою! Мы спим; а время уходит; мы спим...*

— Позволь мне тебе заметить, — промолвил Лаврецкий,— что мы вовсе не спим теперь, а скорее другим не даем спать. Мы, как петухи, дерем горло. Послушай-ка, это, никак, уже третьи кричат.

Эта выходка рассмешила и успокоила Михалевича. «До завтра»,— проговорил он с улыбкой — и всунул трубку в кисет. «До завтра»,— повторил Лаврецкий; но друзья еще более часу беседовали... Впрочем, голоса их не возвышались более — и речи их были тихие, грустные, добрые речи.

Михалевич уехал на другой день, как ни удерживал его Лаврецкий. Федору Иванычу не удалось убедить его остаться; но наговорился он с ним досыта. Оказалось, что у Михалевича гроша за душою не было. Лаврецкий уже накануне с сожаленьем заметил в нем все признаки и привычки застарелой бедности: сапоги у него были сбиты, сзади, на сюртуке, недоставало одной пуговицы, руки его не ведали перчаток, в волосах тор-

чал пух; приехавши, он и не подумал попросить умыться, а за ужином ел, как акула, раздирая руками мясо и с треском перегрызая кости своими крепкими, черными зубами. Оказалось также, что служба не пошла ему впрок, что все надежды свои он возлагал на откупщика, который взял его единственно для того, чтобы иметь у себя в конторе «образованного человека». Со всем тем Михалевич не унывал и жил себе — циником, идеалистом, поэтом, искренно радея и сокрушаясь о судьбах человечества, о собственном призвании,— и весьма мало заботясь о том, как бы не умереть с голоду. Михалевич женат не был, но влюблялся без счету и писал стихотворения на всех своих возлюбленных; *особенно пылко воспел он одну таинственную чернокудрую «панну»... Ходили, правда, слухи, будто эта панна была простая жидовка, хорошо известная многим кавалерийским офицерам... Но как подумаешь — разве и это не все равно?*

С Леммом Михалевич не сошелся; немца, с непривычки, запугали его многошумные речи, его резкие манеры... Горемыка издали и тотчас чует другого горемыку, но под старость редко сходится с ним,— и это нисколько не удивительно: ему с ним нечем делиться,— даже надеждами.

Перед отъездом Михалевич еще долго беседовал с Лаврецким, пророчил ему гибель, если он не очнется, умолял его серьезно заняться бытом своих крестьян, ставил себя в пример, говоря, что он очистился в горниле бед,— и тут же несколько раз назвал себя счастливым человеком, сравнил себя с птицей небесной, с лилией долины...

— С черной лилией, во всяком случае,— заметил Лаврецкий.

— Э, брат! не аристократничай,— возразил добродушно Михалевич,— а лучше благодари бога, что и в твоих жилах течет честная, плебейская кровь. Но я вижу, тебе нужно теперь какое-нибудь чистое, неземное существо, которое исторгло бы тебя из твоей апатии...

— Спасибо, брат,— промолвил Лаврецкий,— с меня будет этих неземных существ.

— Молчи, *цынык!* — воскликнул Михалевич.

— «Циник»,— поправил его Лаврецкий.

— Именно цынык,— повторил, не смущаясь, Михалевич. Даже сидя в тарантасе, куда вынесли его плос-

кий, желтый, до странности легкий чемодан, он еще говорил; *окутанный в какой-то испанский плащ с порыжелым воротником и львиными лапами вместо застежек, он еще развивал свои воззрения на судьбы России и водил смуглой рукой по воздуху, как бы рассеивая семена будущего благоденствия. Лошади тронулись наконец... «Помни мои последние три слова», — закричал он, высунувшись всем телом из тарантаса и стоя на балансе: «религия, прогресс, человечность! Прощай!»* Голова его с нахлобученной на глаза фуражкой исчезла. Лаврецкий остался один на крыльце — и пристально глядел вдаль по дороге, пока тарантас не скрылся из виду. *«А ведь он, пожалуй, прав,— думал он, возвращаясь в дом,— пожалуй, что я байбак».* Многие из слов Михалевича неотразимо вошли ему в душу, хоть он и спорил и не соглашался с ним. Будь только человек добр,— его никто отразить не может».

Этот небольшой эпизод и сам по себе, отдельно взятый,— мастерская историческая картина, долженствующая уцелеть надолго, до тех пор, пока будут водиться у нас Лаврецкие и Михалевичи, а они будут водиться еще очень долго, благодаря сильной закваске, их породившей... В этих двух лицах захвачены глубоко и стремления, и формы стремлений целой эпохи нашего развития, эпохи могущественного влияния философии, которая в новом мире, только на своей родине, в Германии, да у нас пускала такие глубокие, жизненные корни, с тем различием, что в Германии постоянно и, стало быть, органически, а у нас, благодаря не зависящим от нее, философии, обстоятельствам, порывами [8]. Вследствие того, что ей удавалось действовать только порывами, и вследствие особенности русского ума, широко и смело захватывающего мысль в конечных ее результатах, она быстро переходила в практическое применение, быстро сообщала колорит, особенный отлив эпохам умственной жизни. Русская сметливость подсказывала не только такой высокой натуре, как, например, натура Белинского, конечные результаты гегелизма, она даже самоучку Полевого ставила выше Кузена [9], из которого почерпал он премудрость; а главное дело, что мысль, раз сознанная, получала тотчас же практическое применение. Всякое веяние переходило, так сказать, в рели-

гию, то есть в связное, цельное бытие идеала и действительности, мысли и жизни. В этом наша сила, но в этом же, повторяю опять и повторю, вероятно, еще несколько раз, наша слабость. Книги для нас не просто книги, предметы изучения или развлечения: книги переходили и переходят у нас непосредственно в жизнь, в плоть и кровь, изменяли и изменяют часто всю сущность нашего нравственного мира... Поэтому-то самому всякое идеальное веяние, переходя у нас непосредственно в нечто реальное, сообщает умственным эпохам развития особый цвет и запах. Поэтому-то самому во всем отсталом нашего отечества и развито такое бессознательное отвращение к мысли, болезнь мыслебоязни: но слепая отсталость, нравственное и умственное мещанство не видят по ограниченности своей, что, стараясь мешать мысли в ее органической деятельности и заставляя ее, таким образом, вторгаться и действовать порывами, они сами виною того, что мысль ломает, сокрушает факты, вместо того чтобы распределять и отстранять их с подобающею терпимостью.

Мысль, вторгаясь всегда порывом, действует и действовала в нас мучительно и болезненно... Чтобы разом представить осязательно это болезненное действие мысли, я опять обращусь к единственному истолкованию тайн жизни, к поэзии, и укажу вам на дикие результаты бурных и слепых стихийных веяний романтизма в поэзии, в натуре Полежаева, на страшную и холодно-беспощадную последовательность Лермонтова, на мучительные «Думы» самородка Кольцова, так разрушительно подействовавшие на натуру и жизнь нашего высокого народного лирика, на глубокую религиозность поэзии Тютчева, на скорбные стоны поэта «Монологов». Последнего в особенности вспомнишь всегда и невольно, когда говоришь о действии мысли на жизнь:

И ночь и мрак! Как все томительно пустынно,
    Бессонный дождь стучит в мое окно,
Блуждает луч свечи, меняясь с тенью длинной,
    И на сердце печально и темно.
Былые сны! душе расстаться с вами больно;
    Еще ловлю я призраки вдали,
Еще желание в груди кипит невольно;
    Но жизнь и мысль убили сны мои...
Мысль, мысль! как страшно мне теперь твое движенье,
    Страшна твоя тяжелая борьба,

Грозней небесных бурь несешь ты разрушенье,
Неумолима, как сама судьба;
Ты мир невинности давно во мне сломила,
Меня навек в броженье вовлекла,
За верой веру ты в душе моей сгубила,
Вчерашний свет мне тьмою назвала[10].

В этом глубоком, искреннем и безыскусственном стоне — задушевная исповедь целой эпохи, стон целого поколения... В былые, блаженные дни юности оно, это беззаветно отдававшееся мысли поколение, толкуя, как кружок Гамлета Щигровского уезда, о вечном солнце духа, «переходя ins Unendliche с Гете и сливаясь с жизнию des absoluten Geistes *, ликовало, торжествовало младенчески, трепетало от восторга в сознании, что жизнь есть великое таинство...». «Было время, — говорило оно тогда устами одного из высших своих представителей, относясь с озлоблением и ожесточением неофитизма к XVIII веку, своему великому предшественнику, которого оно еще не понимало в чаду упоения символами и мистериями, — было время, когда думали, что конечная цель человеческой жизни есть счастие. Твердили о суетности, непрочности и непостоянстве всего подлунного и взапуски спешили жить, пока жилось, и наслаждаться жизнию во что бы то ни стало. Разумеется, всякий по-своему понимал и толковал счастие жизни, но все были согласны в том, что оно состоит в наслаждении. Законы, совесть, нравственная свобода человеческая, все отношения общественные почитались не иным чем, как вещами, необходимыми для связи политического тела, но в самих себе пустыми и ничтожными. Молились в храмах и кощунствовали в беседах; заключали брачные контракты, совершали брачные обряды и предавались всем неистовствам сладострастия; знали, вследствие вековых опытов, что люди не звери, что их должны соединять религия и законы, знали это хорошо и приноровили религиозные и гражданские понятия к своим понятиям о жизни и счастии: высочайшим и лучшим идеалом общественного здания почиталось то политическое общество, которого условия и основания клонились к тому, чтобы люди не мешали людям веселиться. Это

---

* в бесконечное... абсолютного духа *(нем.)*.— *Ред.*

была религия XVIII века. Один из лучших людей этого века сказал:

Жизнь есть небес мгновенный дар,
Устрой ее себе к покою,
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар
. . . .
. . . .
Пой, ешь и веселись, сосед!
На свете жить нам время срочно,
Веселье то лишь непорочно,
Раскаянья за коим нет.

Это была еще самая высочайшая нравственность; самые лучшие люди того времени не могли возвыситься до высшего идеала иной. Но вдруг все изменилось: философов, пустивших в оборот это понятие, начали называть, говоря любимым словом барона Брамбеуса, надувателями человеческого рода. Явились новые надуватели — немецкие философы, к которым по справедливости вышереченный муж питает ужасную антипатию, которых некогда так прекрасно отшлифовал г. Масальский в превосходной своей повести «Дон-Кихот XIX века» — этом истинном chef d'oeuvre* русской литературы — и которых, наконец, недавно убила наповал «Библиотека для чтения». Эти новые надуватели, с удивительною наглостию и шарлатанством, начали проповедовать самые безнравственные правила, вследствие коих цель бытия человеческого состоит, будто бы, не в счастии, не в наслаждениях земными благами, а в полном сознании своего человеческого достоинства, в гармоническом проявлении сокровищ своего духа. Но этим не кончилась дерзость жалких вольнодумцев: *они стали еще утверждать, что будто только жизнь, исполненная бескорыстных порывов к добру, исполненная лишений и страданий, может назваться жизнию человеческою, а всякая другая есть большее или меньшее приближенье к жизни животной*. Некоторые поэты стали действовать как будто бы по согласию с сими злонамеренными философами и распространять разные вредные идеи, как-то: *что человек непременно должен выразить хоть какую-нибудь человеческую сторону своего человеческого бытия, если не все*, то есть или действовать практически на пользу общества, если он стоит на важной ступени оного, без всякого

* шедевре *(франц.).— Ред.*

побуждения к личному вознаграждению; или отдать всего себя знанию для самого знания, а не для денег и чинов; или посвятить себя наслаждению искусством, в качестве любителя, не для светского образования, как прежде, а для того, что искусство (будто бы) есть одно из звеньев, соединяющих землю с небом; или посвятить себя ему в качестве действователя, если чувствует на это призвание свыше, но не призвание кармана; или полюбить другую душу, чтобы каждая из земных душ имела право сказать:

Я все земное совершила:
Я на земле любила и жила,—

или, наконец, просто иметь какой-нибудь высший человеческий интерес в жизни, только не наслаждение, не объядение земными благами. Потом на помощь этим философам пришли историки, которые стали и теориями и фактами доказывать, что будто не только каждый человек в частности, но и весь род человеческий стремится к какому-то высшему проявлению и развитию человеческого совершенства; но зато и катает же их, озорников, почтенный барон Брамбеус! Я, с своей стороны, право, не знаю, кто прав: прежние ли французские философы или нынешние немецкие; который лучше: XVIII или XIX век; но знаю, что между теми и другими, между тем и другим большая разница во многих отношениях...» (Сочинения В. Белинского, т. I, стран. 382) [11].

Вот какими верованиями была первоначально полна эпоха, которой два отсадка, два представителя изображены Тургеневым в эпизоде задуманной им исторической картины. Приводимое место из Белинского, одно из мест, наиболее характеризующих философско-лирические увлечения того времени, — показывает, в какой степени сильна была закваска, сообщенная умственной жизни философией...

Философские верования были истинно верования, переходили в жизнь, в плоть и кровь. Нужды нет, что дело кончилось известным изображением змея, кусающего свой собственный хвост, — нужды нет, что в конце концов идеализм XIX века, гордо восставший на XVIII век, сошелся с ним в последних результатах. Дело не в результатах — дело в процессе, который приводит к результатам, как сказал один из великих учителей XIX века в своей феноменологии...[12]

XVIII

Два раза, и оба раза в высшей степени удачно, изображал Тургенев отзыв великих философских веяний в жизни: в приведенном эпизоде его последнего произведения и в эпилоге «Рудина» — эпилоге, который настолько же выше всей повести, насколько повесть выше множества более отделанных и, по-видимому, цельных произведений многих современных писателей. Различие между двумя этими изображениями в том, что Михалевич-Рудин — Дон-Кихот, Дон-Кихот почтенный, но все-таки Дон-Кихот, а Лаврецкий — Лежнев опоэтизированный, Лежнев, которому придано много качеств Рудина.

В Лаврецком и Лежневе философское направление кончает смирением перед действительностью, смирением перед тем, что Лаврецкий называет в другой эпизодической сцене «Дворянского гнезда» народною правдою; в Михалевиче, хотя он и говорит о практической деятельности, и в Рудине, хотя он и бросался в практическую деятельность, — протестом, протестом вечным, безвыходным. Смирение Михалевича и Рудина — только логическое требование (постулат), ими поставляемое, смирение автора «Монологов»:

Мы много чувств, и образов, и дум
В душе глубоко погребли... И что же?
Упрек ли небу скажет дерзкий ум?
К чему упрек? Смиренье в душу вложим
И в ней затворимся — без желчи, если можем [13].

Смирение Лежнева и Лаврецкого (последним гораздо дороже, без сомнения, приобретенное, чем первым) есть смирение действительное. Они по натуре тюфяки, пожалуй, байбаки, как зовет Лаврецкого Михалевич, или тюлени, как зовет его Марья Дмитриевна,— но тюфяки не такие, каков Тюфяк Писемского.

Смирением завершается их умственный и нравственный процесс, потому что в них больше натуры, больше, если хотите, физиологической личности, чем в Рудине и Михалевиче, — больше внутренних физиологических связей с той почвою, которая произвела их, с той средой, которая воспитала их первые впечатления. Жертвы всякие им дороже достаются, чем Рудиным и Михалевичам,— опять-таки потому, что в них больше натуры,—

и в них-то в особенности совершается тот нравственный процесс, который у высокого представителя нашей физиономии выразился в Иване Петровиче Белкине.

Они, если хотите, — обломовцы, так как слово обломовцы стало на время модным словом[14], во всяком случае, никак не Штольцы, что им, впрочем, делает большую честь, ибо Штольцы у нас порождение искусственное. Только Тургенев, как истинный поэт по натуре и как один из последних могиканов эпохи, созданной могущественными веяниями, не мог никогда обособить так резко этот тип, как обособил его Гончаров в своем романе. В его Лаврецкого вошло несколько черт Рудина, так, как в Рудина, наоборот, вошли две-три черты Лаврецкого, — хоть бы то, например, что он, по справедливому приговору Пигасова, оказывается *куцым*.

С другой стороны, Тургенев, не умея или не желая сделать из своего Лаврецкого логический фокус, в котором сводились бы многоразличные, общие тому, другому и третьему черты, — не мог взять его и в исключительной зависимости от почвы и среды, как взят Писемским Павел Бешметев... Разница между этими двумя личностями слишком очевидна... Насколько в Лаврецком больше физиологической личности, чем в Рудине и Михалевиче, — настолько же меньше ее в нем, чем в Тюфяке Писемского. Сравните сцены, где тот и другой убеждаются в неверности своих жен; сравните все их последующие отношения к неверным женам, хотя в этих пунктах Тургенев нисколько не уступает Писемскому, не только в психологической правде — что нисколько не удивительно, — но даже в энергии, которой достигает он редко. Я вновь обращаюсь к выписке:

«Войдя однажды в отсутствие Варвары Павловны в ее кабинет, Лаврецкий увидал на полу маленькую, тщательно сложенную бумажку. Он машинально ее поднял, машинально развернул и прочел следующее, написанное на французском языке:

«Милый ангел Бетти! (Я никак не решаюсь назвать тебя *Barbe* или Варвара — *Varvara.*) Я напрасно прождал тебя на углу бульвара; приходи завтра в половине второго на нашу квартирку. Твой добрый толстяк (*ton gros bonhomme de mari)* об эту пору обыкновенно зарывается в свои книги; мы опять споем ту песенку вашего

поэта *Пускина (de votre poëte Pouskine)*, которой ты меня научила: Старый муж, грозный муж! — Тысячу поцелуев твоим ручкам и ножкам. Я жду тебя.

Эрнест».

Лаврецкий не сразу понял, что такое он прочел; прочел во второй раз — и голова у него закружилась, пол заходил под ногами, как палуба корабля во время качки. Он и закричал, и задохнулся, и заплакал в одно мгновенье. Он обезумел. Он так слепо доверял своей жене; возможность обмана, измены никогда не представлялась его мысли. Этот Эрнест, этот любовник его жены, был белокурый смазливый мальчик лет двадцати трех, со вздернутым носиком и тонкими усиками, едва ли *не самый ничтожный* изо всех ее знакомых. *Прошло несколько минут, прошло полчаса; Лаврецкий все стоял, стискивая роковую записку в руке и бессмысленно глядя на пол; сквозь какой-то темный вихрь мерещились ему бледные лица; мучительно замирало сердце; ему казалось, что он падал, падал, падал... и конца не было.* Знакомый, легкий шум шелкового платья вывел его из оцепенения; Варвара Павловна в шляпе и шали торопливо возвращалась с прогулки. *Лаврецкий затрепетал весь и бросился вон;* он почувствовал, *что в это мгновенье он был в состоянии истерзать ее, избить ее до полусмерти, по-мужицки задушить ее своими руками.* Изумленная Варвара Павловна хотела остановить его; он только мог прошептать: Бетти, — и выбежал из дому.

Лаврецкий взял карету и велел везти себя за город. Весь остаток дня и всю ночь до утра пробродил он, *беспрестанно останавливаясь и всплескивая руками: он то безумствовал, то ему становилось как будто смешно, даже как будто весело. Утром он прозяб* и зашел в дрянной загородный трактир, спросил комнату и сел на стул перед окном. *Судорожная зевота напала на него.* Он едва держался на ногах, тело его изнемогало, — а он и не чувствовал усталости,— зато усталость брала свое: он сидел, глядел и ничего не понимал; не понимал, что с ним такое случилось, отчего он очутился один, с одеревенелыми членами, с горечью во рту, с камнем на груди, в пустой незнакомой комнате; он не понимал, что заставило ее, Варю, отдаться этому французу, *и как могла она, зная себя неверной, быть по-прежнему спокойной,*

по-прежнему ласковой и доверчивой с ним! — Ничего не понимаю! — шептали его засохшие губы. — Кто мне поручится теперь, что и в Петербурге... *И он не доканчивал вопроса и зевал опять, дрожа и пожимаясь всем телом.* Светлые и темные воспоминания одинаково его терзали; ему вдруг пришло в голову, что на днях она при нем и при Эрнесте села за фортепьяно и спела: «Старый муж, грозный муж!» Он вспомнил выражение ее лица, странный блеск глаз и краску на щеках, — и он поднялся со стула, *он хотел пойти сказать им: «Вы со мной напрасно пошутили; прадед мой круто расправлялся с мужиками, а дед мой сам был мужик» — да убить их обоих.* То вдруг ему казалось, что все, что с ним делается, — сон, и даже не сон, — а так, вздор какой-то, — что стоит только встряхнуться, оглянуться... *Он оглядывался, и как ястреб когтит пойманную птицу, глубже и глубже врезывалась тоска в его сердце.* К довершению всего, Лаврецкий через несколько месяцев надеялся быть отцом... Прошедшее, будущее — вся жизнь была отравлена. Он вернулся, наконец, в Париж, остановился в гостинице и послал Варваре Павловне записку г-на Эрнеста с следующим письмом:

«Прилагаемая бумажка вам объяснит все. Кстати, скажу вам, что я не узнал вас; вы, такая всегда аккуратная, роняете такие важные бумаги». *(Эту фразу бедный Лаврецкий готовил и лелеял в теченье нескольких часов.)* «Я не могу больше вас видеть; полагаю, что и вы не должны желать свидания со мною. Назначаю вам 15 000 франков в год; больше дать не могу. Присылайте ваш адрес в деревенскую контору. Делайте, что хотите; живите, где хотите. Желаю вам счастья. Ответа не нужно».

Лаврецкий написал жене, что не нуждается в ответе... *но он ждал, он жаждал ответа, объясненья этого непонятного, непостижимого дела.* Варвара Павловна в тот же день прислала ему большое французское письмо. Оно его доконало; последние его сомнения исчезли, — и ему стало стыдно, что у него оставались еще сомнения. Варвара Павловна не оправдывалась: она желала только увидеть его, умоляла не осуждать ее безвозвратно. Письмо было холодно и напряженно, хотя кое-где виднелись пятна слез. Лаврецкий усмехнулся горько и велел сказать через посланного, что все очень хорошо. Три дня спустя его уже не было в Париже; но он поехал не

в Россию, а в Италию. Он сам не знал, почему он выбрал именно Италию; ему, в сущности, было все равно, куда ни ехать, — лишь бы не домой. Он послал предписание своему бурмистру насчет жениной пенсии, приказывая ему в то же время немедленно принять от генерала Коробьина все дела по имению, не дожидаясь сдачи счетов, и распорядиться о выезде его превосходительства из Лавриков; живо представил он себе смущение, тщетную величавость изгоняемого генерала и, при всем своем горе, почувствовал некоторое злобное удовольствие. Тогда же попросил он в письме Глафиру Петровну вернуться в Лаврики и отправил на ее имя доверенность; но Глафира Петровна в Лаврики не вернулась и сама припечатала в газетах об уничтожении доверенности, что было совершенно излишне. Скрываясь в небольшом итальянском городке, Лаврецкий еще долго не мог заставить себя не следить за женою. Из газет он узнал, что она из Парижа поехала, как располагала, в Баден-Баден; имя ее скоро появилось в статейке, подписанной тем же мусье Жюлем. В этой статейке сквозь обычную игривость проступало какое-то дружественное соболезнование; очень гадко сделалось на душе Федора Иваныча при чтении этой статейки. Потом он узнал, что у него родилась дочь; месяца через два получил он от бурмистра извещение о том, что Варвара Павловна вытребовала себе первую треть своего жалованья. Потом стали ходить все более и более дурные слухи; наконец, с шумом пронеслась по всем журналам трагикомическая история, в которой жена его играла незавидную роль... Все было кончено: Варвара Павловна стала «известностью».

Лаврецкий перестал следить за нею; но не скоро мог с собою сладить. *Иногда такая брала его тоска по жене, что он, казалось, все бы отдал, даже, пожалуй... простил бы ее, лишь бы услышать снова ее ласковый голос, почувствовать снова ее руку в своей руке.* Однако время шло недаром. Он не был рожден страдальцем: его здоровая природа вступила в свои права. Многое стало ему ясно; самый удар, поразивший его, не казался ему более непредвиденным; *он понял свою жену, — близкого человека только тогда и поймешь вполне, когда с ним расстанешься.* Он опять мог заниматься, работать, хотя уже далеко не с прежним рвением; скептицизм, подготовленный опытами жизни, воспитанием, окончательно забрал-

ся в его душу. Он стал очень равнодушен ко всему. Прошло года четыре, и он почувствовал себя в силах возвратиться на родину, встретиться с своими».

В этих двух каких-нибудь страницах — целый ад страдания — и какого страдания! Оно вполне, глубоко человеческое; оно соединено с борьбою против стихийного, физиологического, борьбою натуры *сделанной*, созданной идеями, образованием, с натурой грубой, звериной. Правда, что приливы звериных свойств натуры тут только пена, а не настоящее дело. Лаврецкий не только что не убил — не побил бы своей жены; за это можно отвечать. Даже в другую минуту, когда долгая разлука уже раскрыла ему всю натуру Варвары Павловны и когда другое, более значительное и глубокое чувство наполнило все его бытие, в минуту, когда Варвара Павловна разбивает своим появлением созданный им мир прочного и поэтического блаженства, в минуту, наконец, когда, вследствие противоположности, натура ее и все свойства этой натуры должны быть ему в высшей степени ненавистны,— в нем только накипает пена, не больше. Помните это, тоже поразительное по своей психологической правде, место:

«Он застал жену за завтраком; Ада, вся в буклях, в беленьком платьице с голубыми ленточками, кушала баранью котлетку. Варвара Павловна тотчас встала, как только Лаврецкий вошел в комнату, *и с покорностью на лице* подошла к нему. Он попросил ее последовать за ним в кабинет, запер за собою дверь и начал ходить взад и вперед; *она села, скромно положила одну руку на другую и принялась следить за ним своими, все еще прекрасными, хотя слегка подрисованными, глазами.*

Лаврецкий долго не мог заговорить: он чувствовал, что не владел собою; *он видел ясно, что Варвара Павловна нисколько его не боялась, а показывала вид, что вот сейчас в обморок упадет.*

— Послушайте, сударыня,—начал он наконец, *тяжело дыша и по временам стискивая зубы,* — нам нечего притворяться друг перед другом; я вашему раскаянию не верю; да если бы оно и было искренно, сойтись снова с вами, жить с вами — мне невозможно.

Варвара Павловна сжала губы и прищурилась. *«Это отвращение,* — подумала она, — *кончено: я для него даже не женщина».*

— Невозможно, — повторил Лаврецкий *и застегнулся доверху.* — Я не знаю, зачем вам угодно было пожаловать сюда: вероятно, у вас денег больше не стало.

— Увы! вы оскорбляете меня, — прошептала Варвара Павловна.

— Как бы то ни было — вы все-таки, к сожалению, моя жена. Не могу же я вас прогнать... и вот что я вам предлагаю. Вы можете сегодня же, если угодно, отправиться в Лаврики; живите там; там, вы знаете, хороший дом; вы будете получать все нужное, сверх пенсии... Согласны вы?

Варвара Павловна поднесла вышитый платок к лицу.

— Я вам уже сказала, — промолвила она, нервически подергивая губами, — что я на все буду согласна, что бы вам ни угодно было сделать со мной; на этот раз остается мне спросить у вас: позволите ли вы мне, по крайней мере, поблагодарить вас за ваше великодушие?

— Без благодарности, прошу вас — эдак лучше, — поспешно проговорил Лаврецкий. — Стало быть, — продолжал он, приближаясь к двери, — я могу рассчитывать...

— Завтра же я буду в Лавриках, — промолвила Варвара Павловна, почтительно поднимаясь с места. — Но, Федор Иваныч... (Теодором она его больше не называла.)

— Что вам угодно?

— Я знаю, я еще ничем не заслужила своего прощения; могу ли я надеяться, по крайней мере, что со временем...

— Эх, Варвара Павловна,—перебил ее Лаврецкий,— *вы умная женщина, да ведь и я не дурак; я знаю, что этого вам совсем не нужно. А я давно вас простил, но между нами всегда была бездна.*

— Я сумею покориться, — возразила Варвара Павловна и склонила голову. — Я не забыла своей вины; я бы не удивилась, если бы узнала, что вы даже обрадовались известию о моей смерти, — *кротко* прибавила она, слегка указывая рукой на лежавший на столе, забытый Лаврецким нумер журнала.

Федор Иваныч дрогнул: фельетон был отмечен карандашом. Варвара Павловна еще с большим уничижением посмотрела на него. Она была очень хороша в это мгно-

венье. *Серое парижское платье стройно охватывало ее гибкий, почти семнадцатилетний стан: ее тонкая, нежная шея, окруженная белым воротничком, ровно дышавшая грудь, руки без браслетов и колец, — вся ее фигура от лоснистых волос до кончика едва выставленной ботинки была так изящна...*

Лаврецкий окинул ее злобным взглядом, чуть не воскликнул: «brava!» *, *чуть не ударил ее кулаком по темени — и удалился».*

Вы понимаете, разумеется, до какой степени должны быть Лаврецкому противны и эта кротость, и эта покорность, и это кокетство — вся бездна гнусной, неизлечимой моральной лжи. Вы понимаете также, как ему, слабому, но самолюбивому человеку, должно быть ужасно сознание, что «Варвара Павловна нисколько его не боялась, а показывала вид, что вот сейчас в обморок упадет», а он только может «тяжело дышать и по временам стискивать зубы»... В этой ужасной, но глубокой по истинности своей сцене слышен огаревский стон:

Я должен над своим бессилием смеяться... [15] —

больше еще, — вечные стоны Гамлета. Правда простирается тут до беспощадности, до подметки в Лаврецком движения чисто актерского, когда он *«застегивается доверху»*.

И между тем этот же самый подогревающий в себе душевные движения Лаврецкий никогда — за это смело можно ручаться — не изменит принятому раз, под влиянием идей, решению, на что и хотел намекнуть Тургенев, и намекнул мастерски описанием фигуры и позы Варвары Павловны; тогда как Тюфяк Писемского мог бы помириться с женою до возможности ближайших отношений, тогда как Волынский *допотопного* Лажечникова, и эта черта удивительная в типическом изображении русского страстного характера, беззаветно отдается страстному увлечению с приехавшей женой, только что, чуть не накануне, погубивши Мариорицу. Правда, что Волынский не может ненавидеть жены, потому что ему не за что и ненавидеть. Лаврецкому последовательность дается не одною лимфатическою натурою, ибо это еще вопрос: лимфатическая у него натура или натура, пере-

---

* браво! *(франц.). — Ред.*

работанная глубоко захватившим ее могущественным веянием идей. Положим, что несколько слабая, или, скорее, переработанная, натура помогает ему в последовательности, но основа последовательности чисто духовная: в принципы он верит, принципам служит, принципы стали для него жизнию, и вот в каком смысле говорю я, что Тургенев придал ему некоторые рудинские черты.

Как ошибка, или, лучше сказать, tour de force * в создании Писемским «Тюфяка» заключается в том, что он повел, может быть, слишком далеко мысль о неотделимости натуры от почвы и среды и поверил только в физиологические черты, так ошибка — если только можно назвать это ошибкой — Тургенева заключается в непоследовательности изображения тюфяка, байбака, тюленя.

Я сказал: если можно назвать это ошибкой — ибо, не знаю, как вы, а я не люблю логической последовательности в художественном изображении, по той простой причине, что не вижу ее нигде в жизни. Вся разница двух изображений внешне сходного типа — в разнице эпох, под веяниями которых они создались.

Вслед за философскою эпохою, то есть вслед за эпохою могущественных философских веяний — в нашей умственной жизни настала эпоха чисто аналитическая, эпоха оглядки на самих себя, эпоха поверки требований жизнию, эпоха сомнения в силе веяний и законности порожденных ими стремлений.

Талант по преимуществу впечатлительный, впечатлительный, как я уже несколько раз повторял, до женственности, Тургенев, храня, даже вопреки своим новым стремлениям, старые веяния, но неспособный закалиться в мрачном, хотя бы и лирическом отрицании, поддался и аналитическим веяниям новой эпохи. Смирение перед почвою, перед действительностью, возникло в душе его, как душе поэта — не чисто логическим, рудинским или михалевическим, требованием, — а отсадком самой почвы, самой среды, пушкинским Белкиным.

Только талант, а не гений, не заклинатель, — он зашел слишком далеко —

И он сжег все, чему поклонялся,
Поклонился всему, что сжигал...

---

* большое усилие, напряжение *(франц.)*. — *Ред.*

XIX

Как и вследствие чего совершился процесс, последним словом которого было смирение, ясно для наблюдателя как и во всей его деятельности, так и в последнем его произведении.

Лаврецкому противупоставлено оттеняющее его лице — даже, может быть, слишком его оттеняющее. Это — Паншин.

Значение фигур Лаврецкого и Паншина в концепции большой задуманной исторической картины — ясно обозначается в особенно ярком эпизоде их нравственного и умственного столкновения.

«Однажды Лаврецкий, по обыкновению своему, сидел у Калитиных. После томительно-жаркого дня наступил такой прекрасный вечер, что Марья Дмитриевна, несмотря на свое отвращение к сквозному ветру, велела отворить все окна и двери в сад и объявила, что в карты играть не станет, что в такую погоду в карты играть грех, а должно наслаждаться природой. Из гостей был один Паншин. Настроенный вечером и не желая петь перед Лаврецким, но чувствуя прилив художнических ощущений, он пустился в поэзию: прочел хорошо, *но слишком сознательно и с ненужными тонкостями,* несколько стихотворений Лермонтова (тогда Пушкин не успел еще опять войти в моду) — и вдруг, как бы устыдясь своих излияний, начал по поводу известной «Думы» укорять и упрекать новейшие поколения, причем не упустил случая изложить, как бы он все повернул по-своему, если б власть у него была в руках. «Россия, — говорил он, — отстала от Европы; нужно подогнать ее. Уверяют, что мы молоды — это вздор; да и притом у нас изобретательности нет; сам Х—в признается в том, что мы даже мышеловки не выдумали. *Следовательно, мы поневоле должны заимствовать у других.* Мы больны, — говорит Лермонтов, — я согласен с ним; *но мы больны оттого, что только наполовину сделались европейцами; чем мы ушиблись, тем мы и лечиться должны («le cadastre» *,* — подумал Лаврецкий). У нас, — про-

* кадастр, роспись землевладений для их расценки и налогов *(франц.).— Ред.*

должал он, — лучшие головы — *les meilleures têtes* — давно в этом убедились; *все народы в сущности одинаковы; вводите только хорошие учреждения — и дело с концом.* Пожалуй, можно приноравливаться к существующему народному быту, *это наше дело,* дело людей (он чуть не сказал: государственных) служащих; но в случае нужды, не беспокойтесь, учреждения переделают самый этот быт». Марья Дмитриевна с умилением поддакивала Паншину. «Вот какой, — думала она, — умный человек у меня беседует». Лиза молчала, прислонившись к окну; Лаврецкий молчал тоже; Марфа Тимофеевна, игравшая в уголку в карты с своей приятельницей, ворчала себе что-то под нос. Паншин расхаживал по комнате и говорил красиво, *но с тайным озлобленьем: казалось, он бранил не целое поколенье, а нескольких известных ему людей.* В саду Калитиных, в большом кусте сирени жил соловей; его первые вечерние звуки раздавались в промежутках красноречивой речи; первые звезды зажигались на розовом небе над неподвижными верхушками лип. Лаврецкий поднялся и начал возражать Паншину; завязался спор. *Лаврецкий отстаивал молодость и самостоятельность России; отдавал себя, свое поколение на жертву, — но заступался за новых людей, за их убежденья и желания;* Паншин возражал раздражительно и резко, объявил, что умные люди должны все переделать, и занесся наконец до того, что, забыв свое камер-юнкерское звание и чиновничью карьеру, *назвал Лаврецкого отсталым консерватором,* даже намекнул — правда, весьма отдаленно — на его ложное положение в обществе. Лаврецкий не рассердился, не возвысил голоса (он вспомнил, что Михалевич тоже называл его отсталым — только вольтериянцем) — и спокойно разбил Паншина на всех пунктах. *Он доказал ему невозможность скачков и надменных переделок с высоты чиновничьего самосознанья — переделок, не оправданных ни знанием родной земли, ни действительной верой в идеал, хотя бы отрицательный; привел в пример свое собственное воспитание, требовал прежде всего признания народной правды и смирения перед нею — того смирения, без которого и смелость противу лжи невозможна;* не отклонился, наконец, от заслуженного, по его мнению, упрека в легкомысленной растрате времени и сил.

— Все это прекрасно! — воскликнул наконец раздосадованный Паншин, — вот вы вернулись в Россию, — что же вы намерены делать?

— Пахать землю, — отвечал Лаврецкий, — и стараться как можно лучше ее пахать.

— Это очень похвально, бесспорно, — возразил Паншин, — и мне сказывали, что вы уже большие сделали успехи по этой части; но согласитесь, что не всякий способен на такого рода занятия...

— *Une nature poétique,* — заговорила Марья Дмитриевна, — конечно, не может пахать... *et puis,* вы призваны, Владимир Николаич, делать все *en grand* *.

Этого было слишком даже для Паншина: он замялся — и замял разговор. Он попытался перевести его на красоту звездного неба, на музыку Шуберта — все как-то не клеилось; он кончил тем, что предложил Марье Дмитриевне сыграть с ней в пикет. «Как! в такой вечер?» — слабо возразила она; однако велела принести карты. Паншин с треском разорвал новую колоду, а Лиза и Лаврецкий, словно сговорившись, оба встали и поместились возле Марфы Тимофеевны».

Не правда ли, что резко, но в высшей степени верно очерченная здесь личность Паншина, человека теории, оттеняет необыкновенно личность человека жизни, каким повсюду является у Тургенева его Лаврецкий?

Но сказать, что Паншин — человек теории, мало. И Рудин — некоторым образом человек теории, и душу самого Лаврецкого подчинили себе теории в известных, по крайней мере, пунктах. Паншин — тот *деятельный* человек, тот реформатор с высоты чиновнического воззрения, тот нивелер [16], верующий в отвлеченный закон, в отвлеченную справедливость, который равно противен нашей русской душе, явится ли он в исполненной претензий комедии графа Соллогуба, в лице Надимова, в больном ли создании Гоголя, в лице Костанжогло, в посягающих ли на лавреатство драматических произведениях г. Львова [17] или в блестящем произведении любимого и уважаемого таланта, каков Писемский, в лице Калиновича.

Отношение Тургенева к этой личности — совершенно правильное и законное, но самая личность и не додумана

* Поэтическая натура... и к тому же... с размахом (*франц.*).—*Ред.*

и не отделана. Паншин — великолепен, когда он покровительственно любезничает с Гедеоновским, великолепен в сценах с Лизою, великолепен, когда он грациозно играет в пикет с Марьей Дмитриевной, великолепен в разговорах с Лаврецким: одним словом, все наружные стороны его личности отделаны художественно, но внутренне он должен был быть захвачен и шире и крупнее. Ведь он — реформатор, пусть вместе с тем и Иван Александрович Хлестаков, в сущности, он должен был совместить в себе целый ряд подобных реформаторов, приглядясь к деятельности которых люди жизни, люди с широкими мечтами и планами, кончают привязанностью к почве, смирением перед народною правдою; он должен был войти в картину так рельефно, чтобы видно было и то, каким путем он развился.

А то что мы о нем знаем?.. Ничего, кроме таких черт, которые рисуют просто пустого и просто внешнего, бессодержательного человека, да и в этих немногих чертах некоторые совершенно фальшивы.

«Он служил в Петербурге *чиновником по особым поручениям в министерстве внутренних дел.* В город О... он приехал для исполнения временного казенного поручения и состоял в распоряжении губернатора, генерала Зонненберга, которому доводился дальним родственником. Отец Паншина, отставной штабс-ротмистр, известный игрок, человек с сладкими глазами, помятым лицом и нервической дерготней в губах, весь свой век терся между знатью, посещал английские клубы обеих столиц и слыл за ловкого, не очень надежного, но милого и задушевного малого. Несмотря на всю свою ловкость, он находился почти постоянно на самом рубеже нищеты и оставил своему единственному сыну состояние небольшое и расстроенное. Зато он, по-своему, позаботился об его воспитании. Владимир Николаич говорил по-французски прекрасно, по-английски хорошо, по-немецки дурно. *Так оно и следует: порядочным людям стыдно говорить хорошо по-немецки; но пускать в ход германское словцо в некоторых, большей частью забавных случаях — можно; c'est même très chic*, как выражаются петербургские парижане.* Владимир Николаич с пятнадцатилетнего возраста уже умел, не смущаясь, войти в

* это же очень шикарно (франц.). — *Ред.*

любую гостиную, приятно повертеться в ней и кстати удалиться. Отец Паншина доставил сыну своему много связей; тасуя карты между робберами или после удачного «большого шлема», он не пропускал случая запустить словечко о своем «Володьке» какому-нибудь важному лицу, охотнику до коммерческих игр. С своей стороны, Владимир Николаич *во время пребывания в университете, откуда он вышел с чином действительного студента,* познакомился с некоторыми знатными молодыми людьми и стал вхож в лучшие дома. Его везде охотно принимали; он был очень недурен собою, развязен, забавен, всегда здоров и на все готов; где нужно — почтителен, где можно — дерзок, отличный товарищ, *un charmant garçon:** заветная область раскрылась перед ним. Паншин скоро понял тайну светской науки; он умел проникнуться действительным уважением к ее уставам, *умел с полунасмешливой важностью заниматься вздором, и показать вид, что почитает все важное за вздор,* — танцевал отлично, одевался по-английски. В короткое время он прослыл одним из самых любезных молодых людей в Петербурге. Паншин был действительно очень ловок, — не хуже отца; но он был очень даровит. *Все ему далось: он мило пел, бойко рисовал, писал стихи, весьма недурно играл на сцене.* Ему всего пошел двадцать восьмой год, а он был уже камер-юнкером и чин имел весьма изрядный. Паншин твердо верил в себя, в свой ум, в свою проницательность; он шел вперед смело и весело полным махом; жизнь его текла как по маслу. Он привык нравиться всем, старому и малому, *и воображал, что* знает людей, особенно женщин: он хорошо знал их обыденные слабости. *Как человек, не чуждый художеству, он чувствовал в себе жар, и некоторое увлечение, и восторженность,* и вследствие этого позволил себе разные отступления от правил: кутил, знакомился с лицами, не принадлежавшими к свету, и вообще держался вольно и просто; но в душе он был холоден и хитр, и во время самого буйного кутежа его умный карий глазок все караулил и высматривал; этот смелый, этот свободный юноша никогда не мог забыться и увлечься вполне».

Во всем этом изображении видно какое-то художественное колебание между чертами, какая-то неясность очерка.

* славный малый *(франц.).— Ред.*

Вы остаетесь в некотором недоумении, что̀ именно хотел сказать Тургенев фигурою своего Паншина и какими сторонами натуры оттеняет Паншин лице Лаврецкого? Тем ли, что он натура чисто внешняя, внешне даровитая, внешне блестящая и т. д., в противуположность искренней и с виду далеко не блестящей личности главного героя? Тем ли, что он одна из общих истертых фигур светских героев, вроде героев повестей графа Соллогуба и вообще повестей сороковых годов? Или, наконец, тем, что он — холодная теоретическая натура, в противуположность жизненной натуре Лаврецкого?

Вы скажете: и тем, и другим, и третьим. Так, но ведь в отношении к фигуре, которую он должен известным образом оттенять, поставлен же он какими-либо сторонами рельефнее? Да, он явно и поставлен так в весьма знаменательной эпизодической сцене умственного и нравственного столкновения с ним Лаврецкого. Тут он явно рельефно поставлен как человек теории в контраст человеку жизни и почвы. Я нисколько не отрицаю, что он может быть и внешне даровитым, и светски модным господином; но на сухой методизм его, на его реформаторские замашки художник должен был обратить более внимания, должен был показать, как в нем такой методизм создался и развился.

А этого мы не видим, или это самое тронуто, во-первых, поверхностно, во-вторых, фальшиво.

И прежде всего я подымаю процесс, начатый весьма справедливо одним из серьезных наших журналов с Писемским за его Калиновича, хотя это многим показалось и смешно; [18] Владимир Николаевич Паншин, равно как и Калинович, не могли выйти из университетов. Они продукты специальных заведений.

Из университетов наших выходили или Бельтовы и Рудины, то есть вообще лица, не дослуживающие четырнадцати лет и пяти месяцев до пряжки [19], потому что идеалы их не мирятся с практикой, а они упорно и сурово уходят в свои идеалы; или Лаврецкие и Лежневы, может быть, менее, но тоже не дослуживающие до пряжки; или Досужевы «Доходного места», живущие на счет «карасей» и запросто с карасями, то есть с земщиной, знанием, с одной стороны, нравов и обычаев «карасей», а с другой — знанием отвлеченного и темного для «карасей» закона и уменьем справляться с этим отвлеченным для

«карасей» миром в пользу «карасей», которые их за то любят, холят и уважают, и ублажают, то есть наши юристы в настоящем смысле этого слова; или, наконец, просто взяточники и подьячие,— но никак не реформаторы с высоты чиновничьего величия.

Таковые могут образоваться только под влиянием резонерства теорий, а не под влиянием философии и более или менее, но всегда энциклопедического университетского образования.

Провести в Паншине идею теоретической чистоты и отвлеченности у Тургенева недостало последовательности. А недостало этой последовательности только потому, что к самому Лаврецкому нет у него окончательно ясных отношений.

1) Ему непременно хотелось сделать своего Лаврецкого тюфяком, тюленем, байбаком, из насильственной любви к типу загнанного человека, любви, порожденной борьбою с блестящим, несколько хищным типом. Тургенев

...сжег все, чему поклонялся,
Поклонился всему, что сжигал.

Но дело в том, что артист в нем сильнее мыслителя, и артист рисует в Лаврецком, против воли мыслителя, да и слава богу, вовсе не загнанного человека, а очерк чего-то оригинально живого. Намерение художника сделать Лаврецкого тюфяком, байбаком, тюленем — жертва, принесенная им идее загнанного типа, идее, до которой довело его «сожаление всего, чему он поклонялся»... Лаврецкий — тюфяк и тюлень только для женщин, подобных Варваре Павловне и Марье Дмитриевне,— но разве только и свету что в окошке? только и натур что натуры вышеупомянутые?.. Мне кажется вообще, что, находясь в несколько неясных отношениях к своему герою, к своему душевному типу, Тургенев опустил из виду некоторые отношения его к людям и неясно поставил другие... Как будто, кроме Лизы, не находилось и прежде никаких натур, способных и оценить и полюбить его, и, кроме Михалевича, лиц, которые понимали его не так, как m-r Эрнест и m-r Jules?.. Судя по его натуре, можно с достоверностью заключить противное, то есть, по крайней мере, то, что были женщины, которые любили его страстно, да, может быть, не соответствова-

ли его идеалам. Ведь женщин два рода — два типа,— и стремления этих двух типов, между которыми есть, разумеется, множество средних терминов, диаметрально противоположны... А Тургенев — и это относится не к Лаврецкому только, а ко множеству образов, проходящих перед читателями в его повестях и рассказах,— так запуган блестящим типом, хищным типом, что другой тип представляется ему в виде загнанного, тщетно ищущего симпатий: много-много, что он дает ему в Лежневе — половинную, лимфатическую симпатию... В Лаврецком — и это уже огромный шаг вперед в нравственном процессе — тип переходит из загнанного в имеющий право гражданства, получает своего рода поэтическую оболочку, но все еще в отношениях к нему автора видно много неопределенности, непоследовательности.

2) Вследствие этого некоторые качества, свойственные Лаврецкому, Тургенев придает Паншину, и наоборот.

Так, главным образом, он совершенно ложно ставит между ними фигуру старика музыканта Лемма, главную поверку *чувства* (не только изящного, но вообще чувства) в натуре того и другого. Дело в том, что холодная, внешняя даровитость Паншина, даровитость, которой все впечатления — заказные, сделанные, на первый раз должна была непременно *надуть* старика немца. Ведь те веретьевские артистические черты, которые Тургенев придал Паншину, черты непосредственной даровитости, поэтического понимания, вовсе нейдут к нему: таким людям гораздо свойственнее *заказные* восторги Бетховеном и внешнее знание дела, с приличным толкованием о деле и даже с приличным исполнением. Все веретьевское скорее шло бы к Лаврецкому, разумеется, в меньшей степени, нежели развито оно Тургеневым в самом Веретьеве.

Ибо прежде всего у Лаврецкого есть натура, прежде всего он дитя почвы — вследствие чего и кончает нравственным смирением перед нею.

XX

Чтобы покончить с Лаврецким как с идеалистом и с отношениями его к жизни как идеалиста, а вместе с тем перейти к другой половине его существа, я должен на-

помнить об одной старой вещи — не знаю, читали ли вы ее,— которая невольно, как нечто в отношении к тургеневскому произведению допотопное, приходила мне в голову в том месте, когда усталый, морально разбитый и смирившийся Лаврецкий возвращается в свое родовое имение и ставится Тургеневым с очей на очи с целою галерееею его предков... Как это сопоставление, так фантастическая беседа Лаврецкого с портретами его предков,— невольно напоминают замечательную по мысли, но вовсе уже не художественную вещь, именно «Идеалиста» А. В. Станкевича [20].

Важную и трудную для решения задачу избрал себе автор этого рассказа: вот какие слова взял он эпиграфом к своему произведению — слова, замечательные как motto *, как чувство, проникающее все содержание. «Страшно подумать, что святое чувство любви истощится в тщетном стремлении к необъятному, к безответному. Не пожмешь руки великану, называемому вселенной, не дашь вселенной поцелуя, не подслушаешь, как бьется ее сердце». Этими словами, которые звучат одною тяжелою скорбию, не просветленною разумным сознанием, объясняется многое в вещи г. Станкевича, которую смешно как-то и назвать даже повестью: до такой степени она была «пленной мысли раздраженьем» [21].

Идеализм — одна из болезней нашего века. Требовать от действительности не того, что она дает на самом деле, а того, о чем мы наперед гадали, приступать ко всякому живому явлению с отвлеченною и, следовательно, мертвою перед нею мыслию; отшатнуться от действительности, как только она противупоставит отпор требованиям нашего *я,* и замкнуться гордо в самого себя: таковы самые обыкновенные моменты этой болезни, ее неизбежные схемы. Права ли действительность, правы ли требования нашего *я* — вопрос довольно щекотливый, и едва ли можем добросовестно решить его мы, более или менее страдавшие или страдающие одною болезнию. Тоска, которая грызла скептика Обермана, романтика Рене, перешла и к нам по наследству: мало людей, которых бы не коснулось ее тлетворное дыхание, да и тех не коснулось оно разве только пото-

---

* девиз *(итал.).— Ред.*

му, что вообще мало касались их какие-либо интересы духа. Но перед поколением предшествовавшим имеем мы то преимущество, что можем сколько-нибудь отрешиться от этой болезни, исторически добираться до ее корней. Исторический анализ, по возможности спокойный и беспристрастный,— наше единственное право, и им покамест должны мы ограничиться. Разрешить задачу окончательно — если только она разрешима — должно предоставить будущему времени. Одно только кажется нам несомненным — то, что поскольку с участием и даже уважением к больным местам должна быть рассматриваема настоящая болезнь, постольку же должна быть подвергаема посмеянию и презрению жалкая страсть к ходульности, болезнь дешево купленного праздного разочарования. Вот почему, смеясь над Тамариным, нельзя оскорбить какою-либо насмешкою героев, подобных герою г. Станкевича, хотя многие, привыкшие видеть только внешнее, только факты, готовы будут, пожалуй, смешать эти совершенно разнородные лица. С первого взгляда, в самом деле, представляется много сходного между Тамариным и Левиным (герой рассказа г. Станкевича): тот и другой тратят душевную энергию на мелочи, тот и другой приступают к мелочам с самыми широкими планами, упражняются в нетрудном подвиге одурачить семнадцатилетнюю девчонку; тот и другой равно далеки от мысли соединить навеки свою судьбу с судьбою той девчонки и вместе с тем одинаково мучатся, когда она освобождается из-под их влияния; но это только внешнее сходство, и было бы грубою ошибкою признать между ними внутреннее сродство.

Избегая отвлеченных рассуждений, я передам содержание «Идеалиста».

В селе Березове ждут молодого помещика, еще не заглядывавшего в него ни разу с того времени, как оно досталось ему по смерти отца. Левин проживал в столицах, странствовал за границей, каждый год писал своему управляющему, что будет в Березово, и всегда отлагал поездку туда до следующего года. Приезжает наконец помещик, вовсе не такой, каким воображала его себе дворня:

«Через несколько минут влетела на двор коляска, и лихой ямщик мастерски осадил у крыльца четверню свою. В коляске сидел очень бледный господин в пару-

синном пальто, белой фуражке и с тростью в руках. Он раскланивался со встречавшими его; *что-то, казалось, смутило его, яркая краска покрыла его бледные щеки, и, потупив глаза, он с какою-то неловкою поспешностью выскочил из коляски и вбежал в дом. Недостаток важности, приличный случаю и лицу, в приехавшем господине был замечен встречавшими его, и дворня разбрелась в каком-то недоумении».*

Нет! этот человек, так добросовестно смущающийся от сознания своей несостоятельности в столкновении со всякою, какою бы то ни было действительностию, не хочет из себя корчить ничего, не имеет претензии на невозмутимое спокойствие. Он сам, с глубоким прискорбием, видит странность и фальшивость своего положения, и только выходя из него, сосредоточиваясь снова в самого себя, приобретает гордо-спокойный взгляд. Он сам болен своим разобщением с действительностию, сам в иные минуты готов судить себя, как Гамлет, но, как Гамлету же, ему не остается ничего иного, как уходить в самого себя. Вот он в своем родовом наследии — в доме своих предков, и предки смотрят на него из старинных рам портретов. «Почти на всех лицах мужеских и женских, несмотря на различие форм и черт, лежала какая-то одна печать; все они до того были лишены индивидуальности, резко отличительного выражения, что, казалось, память с трудом могла бы сохранить какое-нибудь из этих лиц, не смешивая его с другим».

Только два портрета поражают Левина. Оба портрета изображали одну и ту же женщину в разные годы ее жизни. Это была одна из бабок Левина, жившая во времена Екатерины II. Отец ее готовил ей супруга, но она бежала из родительского дома с каким-то щеголем тогдашнего века, скоро покинувшим ее: дед Левина дал ей приют и хлеб в своем доме, где она жила до конца дней своих, презираемая роднею, сварливая и озлобленная. Понятно, почему взгляд Левина остановился преимущественно на двух изображениях этой «кометы в кругу расчисленных светил»; [22] понятно, что как-то неловко ему в кругу этих безмятежных, неподвижных физиономий, что хоть чего-нибудь сходного с собою ищет он в их кругу.

«Наступал вечер. Левин вошел в гостиную и опустился в кожаные кресла у раскрытого окна. Пред ним был старый, тенистый сад, спускавшийся к реке, за рекою

луг, за лугом поля и лес. Тонкий, прозрачный туман весенних сумерек одевал окрестности; рог молодой луны еще не ярко обозначился на небе, соловей пел в саду. Дума овладела Левиным: он впал в то состояние, когда бесчисленные образы, давние желания и стремления, забытые события, даже мимолетные впечатления, все, мгновенно ли, долго ли жившее внутри человека, все минувшее опять произвольно возникает в душе его, и в несколько минут он вновь переживает всю жизнь свою».

И вот перед Левиным проносятся дни детства и мелькает образ матери, нежно любящей, вечно лелеющей...

«Вот он, наконец, юноша: душа полна стремлений разнообразных и неопределенных; для всего бьется сердце, за всем гоняется мысль, для всего есть восторг и жар; вокруг юноши — свежие, мягкие лица, жизнь шумна и легка, а об руку с ним всегда брат и друг, и все разделено, все пережито вместе — и как полны все дни, все мгновения! Непрерывно далее и далее стремится и работает мысль юношей, и бесконечность жизни и духа открылась перед ними; смело и жадно рвутся они туда, и мощный, всеобъемлющий, великий идеал навсегда покорил их молодые души, приковал к себе их взоры...»

Да простят нам читатели, что мы перервем эту нить воспоминаний Левина, что мы остановимся здесь на минуту. Левин, как все мы, более или менее, поразился грандиозностью чужого идеала, прямо, на веру принял его за собственный, внутри души живущий. Идеал этот у него притом чисто немецкий. Все в его воспоминаниях отзывается мечтами Шиллера,— звучит великою песнею германского поэта о радости...[23] Не мудрено, что этот идеал сам в себе нашел начало раздвоения, когда и у самого Шиллера всюду проходит одна мысль, что

Das Dort wird niemals Hier,—

что

Ewig jung ist nur die Fantasie... * [24]

Не мудрено, что такой неопределенный идеал не мог перейти в дело... Левин исключительно увлекся шиллеровским идеалом, и понятно, что как только проходит

---

* *Там* никогда не станет *Здесь*... Вечно юна только фантазия *(нем.)*.— *Ред.*

пар энтузиастического упоения, как только внезапная тишина объемлет его после веселого и шумного дружеского пира, ему с этой тишиной не ужиться. Энергия поддерживалась в нем внешними, несколько насильственными средствами: в нем самом нет ничего определенного, установленного.

«Потянулись другие дни: *смущен, озадачен юноша представшею ему действительностью;* он всматривается в жизнь *с напряжением*, прислушивается ко всем ее звукам, тревожно допрашивается смысла всех ее явлений; с недоумением и вопросом обращается он к людям, их делам и стремлениям, и представляется ему, что все шутка, что настоящий смысл жизни за чем-то скрыт от него, что тайна и истина наконец откроются ему. Нетерпеливо ждет он их призыва, он ждет, а жизнь несется мимо, и напрасны его усилия броситься в ее волны; несокрушимы цепь и мощь овладевшего им идеала. Ноет и сохнет душа в бесплодной борьбе — и потянулись дни бесчисленных противоречий, бессильного бешенства, дни плача и проклятий, мучительных снов и стонов».

Состояние страшное, которого долго не вынести душе человеческой. Так или иначе, она должна выйти из него. Не для всякой натуры возможен тот желанный исход, на который указал Гете в одной песне в «Wilhelm Meister's Wanderjahren»: *

Und dem unbedingten Triebe
Folget Freude, folget Rat,
Und dein Streben, sei's in Liebe,
Und dein Leben sei die Tat ** [25].

Не для всякого возможно и шиллеровское примирение im Reiche der ewig jungen Fantasie... *** Нет! обыкновенно бывает так, как с Левиным:

«Тянутся дни бессильной тоски, затем дни равнодушия и бесчувствия; замерло и притихло сердце, и голова начала свою вечную работу. Опять предстает Левину бесконечность жизни, но теперь она не пугает его; гор-

---

* «Годы странствий Вильгельма Мейстера» *(нем.)*.— *Ред.*

** И за безусловным влечением следует радость, следует разум, и твое стремление да будет в любви, и твоя жизнь да будет деянье *(нем.)*.— *Ред.*

*** в царстве вечно юной фантазии (*нем.*).— *Ред.*

до, с поднятой головою смотрит он в бесконечную даль ее; страдание вызвало в нем прежде неведомую силу. Теперь нет в нем ни вопроса, ни желания; ничего он не ищет, ничего не требует от жизни, но спокойно и радушно встречает все ее явления».

Полно, так ли? Примирение ли это — когда внутри шевелится семя, брошенное матерью в его душу, семя любви и преданности — и внезапно становится он расстроен, смущен и мрачен? Странное спокойствие, возмущаемое ясным небом, светлым днем, видом счастливой четы, — странное спокойствие, разрешающееся агониею и Гамлетовыми проклятиями на себя самого, беседою с призраками предков!

«Мы жили, слышишь ты, мы жили, а ты — ты только смотрел на жизнь. Куда ты рвался? чего хотел? Не по обычаю предков жил ты, не посмотрел себе под ноги, и вот, презренный и жалкий, ты растерялся и заблудился. Презренный, не срамил бы ты нашего дома и пропадал бы себе, где знаешь!»

Чем же кончится этот суд человека над самим собою? Неужели голос предков, голос прошедшего, вызванного им самим, голос отжившего и умершего восторжествует безусловно над ним, сыном настоящего?.. Вопрос, не разрешенный г. Станкевичем, да не разрешенный доселе и никем еще.

Вот его герой бродит по своему имению: все ему чуждо тут, все самое обыкновенное ему непонятно или возмущает его, потому что не согласно с сложившимися в его голове представлениями, — а почему лучше его представления того, что есть на самом деле, и точно ли они лучше, и стоит ли окружающее его одного холодного презрения или величавого равнодушия, он не хочет подумать.

«Он прошел по селу, заметил беззаботность и лень на лицах мужиков, обратил внимание на дородство и рост баб, решился спросить у возвратившегося водовоза, отчего скрыпят колеса его бочки, и, получив ответ, что они не мазаны, побрел к мельнице».

И только подобное видит Левин, и только подобных вопросов удостоивает он окружающее его. Если он так *прислушивался ко всем звукам жизни,* если он так *допрашивался смысла всех ее явлений*, если никогда не сходил он с своего карточного олимпа, то не мудрено, что настоящий смысл жизни скрыт от него — и притом

не за чем-то, а просто потому, что он, гордый и бесстрастный идеалист, не в силах принять его сердцем. Даже насчет сердца заблуждается он, даже о сердце напоминает ему вызванный им же призрак бабки.

«Чем же ты так смущен,— заговорила прекрасная бабка тем мягким и покоряющим голосом, который дается только сильной и страстной юности,— неужели речами старика? Не слушай никого, слушайся только себя, покоряйся только своему сердцу. Ты задавил его, а от него только счастье. Дай ему волю, полную и безграничную волю».

Левин повсюду слышит только резкие тоны, и призрак вызван им, как представитель другой крайности — слепой стихии, волнуемой жаждою наслаждений, точно так же неопределенною, как его жажда и его стремления. Мудрено ли, что этот призрак, весь кипящий страстными порывами, вдруг превращается перед ним в старуху с сморщенным и потемневшим лицом, как у Кальдерона в «El Magico prodigioso» * — красавица мгновенно обращается в скелет? И нечем тут смущаться, что распадается прахом созданное из праха. Уловить в преходящем вечное и непеременное, принять его в себя не отвлеченно и искать его повсюду деятельно — вот правда, которая лежит под сердцем человеческим, и тогда, по слову Гете («Das Vermächtnis» **):

Внутри души своей живущей
Ты центр увидишь вечно сущий,
В котором нет сомнений нам:
Тогда тебе не нужно правил,
Сознанья свет тебя наставил
И солнцем стал твоим делам.
Вполне твоими чувства станут,
Не будешь ими ты обманут,
Когда не дремлет разум твой,
И ты с спокойствием свободы,
Богатой нивами природы
Любуйся вечной красотой.
Но наслаждайся не беспечно,
Присущ да будет разум вечно,
Где жизни в радость жизнь дана.
Тогда былое удержимо,
Грядущее заране зримо,
Минута с вечностью равна[26].

---

* «Маг-чудодей» (*испан.*).— *Ред.*
** «Завещание» (*нем.*).— *Ред.*

Пожалуй, и Левин любуется вечной красотой, нивами природы, да не то разумел поэт под таким наслаждением, что разумеет Левин, замечающий только лень и беззаботность на лицах мужиков и углубляющийся в созерцание муравейника. Нет! примирение, которое разумел Гете (и до которого дошел сам он, впрочем, только сознанием), и проще и выше; это — примирение в деятельности, в любви,— величие в малом, в ежедневном, в обыкновенном:

Daß wir uns in ihr zerstreuen,
Darum ist die Welt so groß *,—

говорит он в той же песне, которую мы уже приводили, ободряя тут же стремящегося тем, что

Kopf und Arm mit heitern Kräften
Überall sind sie zu Haus ** [27].

Но не таковы мы,— разумея болящих болезнию героя г. Станкевича,— чтобы дойти до такого здорового и простого примирения — и часто приходили мы к горькому заключению, что сами виноваты во всем том, в чем так наивно и вместе так гордо виним переходную эпоху, что мы сами роем неизмеримую пропасть между мыслию и делом, подрывая у первой все основы, которыми бы она могла опереться на почву действительности, лишая последнее всякого достоинства. И бессильна становится мысль, истощенная вращанием в одном и том же безысходном околдованном круге, тупея в застое, на который сама себя осудила,— и все постыднее и постыднее падает дело, и под гнетом бессильной, тяжелой мысли, которая что стареет, то шалеет, и все становится притязательнее, тащится человек по жизни, словно кляча, сбившаяся с дороги. И пусть ищет он утешения в сравнении с гордыми и вольными орлами, как идеалист г. Станкевича: утешения эти кратковременны, как всякое самообольщение. Жажде жизни нет иного исхода, кроме жизни. Все насильственно задавленное уходит вовнутрь, как червь точит внутренность и живет, питаясь ее соками.

---

* Мир потому так велик, чтобы мы могли в нем рассеяться (*нем.*).— *Ред.*

** Бодрые голова и руки всюду как дома (*нем.*).— *Ред.*

Я привел только первые страницы рассказа г. Станкевича, потому что они одни важны в нем. Впечатление, оставляемое ими,— не художественное впечатление, потому что действует болезненно, но тем не менее эти страницы — искренние, патетические.

С чисто художественной стороны и самые эти страницы не имели большого достоинства. Они повторяли только и, так сказать, распложали то чувство, которое прежде сильнее и лучше сказалось во многих стихотворениях; они были навеяны как будто «Старым домом» Огарева:

Я ждал: знакомых мертвецов
Не встанут ли вдруг кости,
С портретных рам, из тьмы углов
Не явятся ли в гости...[28]

Еще менее художественного таланта было во всем последующем, в самой драме. Везде виден был в авторе человек мысливший, живший и глубоко чувствовавший, везде прекрасные цели — и нигде артистичности исполнения. Вся история представляла собою развитие одного из лермонтовских стихотворений, из которых так многие высказали в могучем образе страдания поэта и людей его поколения. Все знают стихотворение:

Ночевала тучка золотая и т. д.[29].

Никто не станет отрицать, конечно, что вся трагическая сторона отношения испытанного в бурях жизни человека к минутно посетившему его призраку молодости обозначена в этих стихах с удивительною энергиею. Никто также не станет отрицать и того, что подражатели Лермонтова напрасно распространяли его стихи в целые повести,— что все, бывшее настоящею бурею в душе поэта, обратилось у них просто в бурю в стакане воды. Лермонтов дал много, но едва ли не один он в состоянии был воспользоваться как следует тем, что он дал. Приложите известное стихотворение его, взятое из Гейне:

Они любили друг друга и долго и нежно,—

или стихотворение, выше нами приведенное, к жизни какого-нибудь Ивана Иваныча или Марьи Петровны, выйдет нечто комическое. Что-то комическое же являлось в повести г. Станкевича, являлось против воли ее

весьма серьезного автора,— наперекор желанию читателя, который видел в «Идеалисте» не Тамарина, а человека действительно мыслившего и много страдавшего. В особенности смешны были орлы, являвшиеся Левину и во сне и воочию на пароходе.

«Левин сидел на палубе, закутавшись в плащ свой, и смотрел на безбрежную, движущуюся перед глазами его пустыню. Вдали показался остров, и когда пароход приблизился к нему, Левин увидал большого орла, поднимавшегося со скалы его. Он вспомнил другую пустыню, другого орла и слова, слышанные от него во сне: «пари и гордо созерцай до последней минуты своей». Он поднял взор свой за орлом, поднявшимся и исчезнувшим в полете к небу, и ему почудилось, что вечность представилась ему во образе беспредельного неба и беспредельной движущейся пустыни — и он услышал ее мощный призыв. Глубокий вздох вырвался из груди Левина. Он чувствовал, как душа его *расширилась и порвала цепь любви, страдания и страсти, в которых томилась она* (?). Радостно почувствовал он вновь свою свободу. Гордо поднялась опять голова его, смело и спокойно смотрел взор,— и с этой минуты в Левине воскрес и жил прежний *холодный, бесстрастный идеалист*. Опять странствовал он, учился, смотрел, останавливался и задумывался перед бесчисленными явлениями; но в нем все более изощрялась и развивалась несчастная способность видеть отрицательную сторону предметов и лиц,— и он никогда ничему не предавался и ни с чем не заключал союза. *Жизнь его навсегда осталась, как и была, пустою и праздною»*.

«Идеалист» г. Станкевича был напечатан в 1851 году в сборнике «Комета», тургеневское «Дворянское гнездо» написано в 1858 году. Этим сопоставлением я, уж конечно, не хочу и не думаю сказать, чтобы артист Тургенев что-либо взял у г. Станкевича, который явился вовсе не артистом, а только мыслящим человеком и лириком в своем произведении, но для меня подобные сближения суть наглядные указания на процессы воплощений всякой поэтической мысли или поэтического намерения. Так, здесь мысль является сперва чисто лирически, как музыкальный мотив в удивительном стихотворении Огарева «Nocturno», принимает фантастически странные и непомерно резкие формы в «Идеалисте»,

этом лирическом результате печальной и серьезной думы о жизни, лишенном художественной оболочки, соразмерной, гармонической плоти, и, наконец, поэт истинный, как Тургенев, приводит в гармонию поэтическое намерение и поэтическое исполнение.

Больше еще. Есть внутреннее сродство в идее, породившей Левина, и в идее, породившей Лаврецкого. Идея шла даже одним процессом, дошла в «Идеалисте» до сознания и только перешла в *дело* в Лаврецком. Левин г. Станкевича понял свою несостоятельность в отношении к действительности, но его смирение перед нею, перед правдою жизни, выражается только в ожесточении, в окаменении, в изолированности: такой конец процесса в «Идеалисте» г. Станкевича, как порождении «раздраженья пленной мысли», как произведении резком и нагом, вопреки намерениям автора доходит до комизма. Лаврецкий Тургенева такой же идеалист, но в нем есть плоть, кровь, натура: у него сознание не ограничилось одним отрицанием и перешло в дело... В нем столько же натуры и привязанности к почве, сколько идеализма. В его душе глубоко отзываются и воспоминания детства, и семейные предания, и быт родного края, и даже суеверия. Он человек почвы, он, если хотите, из обломовцев, к которым недавно проникся такою враждою замечательно даровитый публицист «Современника». В этом его слабость, но в этом и его сила; слабость, разумеется, в настоящем, сила в будущем. Он *наш,* он *нам* родной, нам, русским людям, какими сделала нас реформа [30].

Покамест он точно, как обломовец, ни в какое дело не годится, но он наша эгида против реформаторов Паншиных, против устроителей Костанжогло, наконец, против этой бесцельной деятельности для деятельности, которая математически резко, но верно представлена Гончаровым в фокусе (ибо личностью я фокуса назвать не могу) Штольца.

Тут бы и следовало мне покончить с Лаврецким и с самым произведением Тургенева, если бы я был публицистом, а не критиком.

Но художественное произведение для меня есть откровение великих тайн души и жизни, единственное порешение общественных и нравственных вопросов. В первый раз в литературе нашей, в лице Лаврецкого, наш

Иван Петрович Белкин вышел из своего запуганного, чисто отрицательного состояния. Пусть он явился в произведении явно неоконченном, пусть сам поэт стоит к нему еще в нерешительных отношениях, но эти нерешительные отношения уже, видимо, не те, в которых стоял Тургенев к типу в «Дневнике лишнего человека», в «Двух приятелях», в «Рудине», рисуя Лежнева... Лаврецкий существует уже сам по себе, не составляя контраста Рудину, как Лежнев, ибо в нем самом есть черты рудинские, для него самого необходим в картине контраст, не совсем еще удавшийся поэту в Паншине от нерешительных отношений к главному герою... Он уже, как сказано, и не «идеалист», не гордо и ожесточенно замкнувшийся человек.

Когда он, усталый от жизни, полуразбитый жизнию, возвращается в мир старых преданий, на родную, взрастившую его почву, он возвращается туда не умирать, как г. Чулкатурин в свои Овечьи Воды... Он живет, и живет впервые полною гармоническою жизнию.

Высокая поэтическая идея, за одну которую можно простить Тургеневу всю неоконченность создания!..

С самой минуты появления Лаврецкого вы знаете, вы чувствуете, что этот человек будет *жить,* что ему *следует жить,* при первом столкновении его с Лизой и с неоцененной старушкой, составляющей художественный перл «Дворянского гнезда» и всей нашей современной литературы... Вы знаете это, потому что в первый же вечер своего появления — «наверху, в комнате Марфы Тимофеевны, при свете лампадки, висевшей перед тусклыми старинными образами, Лаврецкий сидел на креслах, облокотившись на колена и положив лицо на руки: старушка, стоя перед ним, изредка и молча гладила его по волосам...». Сохранившаяся в душе его способность сочувствовать этой старушке, физиологическая связь между этими двумя, столь разделенными и годами и образованием существами, это — святая связь пушкинской натуры с Ириной Родионовной, святая любовь к почве, к преданиям, к родному быту, наша эгида против сухой практичности и сурового методизма!

Вы знаете, что он будет жить, что он уже живет, этот полуразбитый сердцем и в высочайшей степени развитый умом человек, как только обхватило его веяние воздуха родного края.

«Часа четыре спустя он ехал домой. Тарантас его быстро катился по проселочной, мягкой дороге. Недели две как стояла засуха; тонкий туман разливался молоком в воздухе и застилал отдаленные леса; от него пахло гарью. Множество темноватых тучек с неясно обрисованными краями расползались по бледно-голубому небу; довольно крепкий ветер мчался сухой, непрерывной струей, не разгоняя зноя. Приложившись головой к подушке и скрестив на груди руки, Лаврецкий глядел на пробегавшие веером загоны полей, на медленно мелькавшие ракиты, на глупых ворон и грачей, с тупой подозрительностью взиравших боком на проезжавший экипаж, на длинные межи, заросшие чернобыльником, полынью и полевой рябинкой; он глядел... и эта свежая, степная, тучная голь и глушь, эта зелень, эти длинные холмы, овраги с приземистыми дубовыми кустами, серые деревеньки, жидкие березы — вся эта, давно им не виданная, русская картина навевала на его душу сладкие и в то же время почти скорбные чувства, давила грудь его каким-то приятным давлением. Мысли его медленно бродили: очертания их были так же неясны и смутны, как очертания тех высоких, тоже как будто бы бродивших, тучек. Вспомнил он свое детство, свою мать, вспомнил, как она умирала, как поднесли его к ней и как она, прижимая его голову к своей груди, начала было слабо голосить над ним, да взглянула на Глафиру Петровну — и умолкла. Вспомнил он отца, сперва бодрого, всем недовольного, с медным голосом,— потом слепого, плаксивого, с неопрятной седой бородой; вспомнил, как он однажды за столом, выпив лишнюю рюмку вина и залив себе салфетку соусом, вдруг засмеялся и начал, мигая ничего не видевшими глазами и краснея, рассказывать про свои победы; вспомнил Варвару Павловну — и невольно прищурился, как щурится человек от мгновенной внутренней боли, и встряхнул головой. Потом мысль его остановилась на Лизе...»

И скучает-то он в родном захолустье не так, как скучали другие идеалисты:

«Лаврецкий встал довольно рано, потолковал со старостой, побывал на гумне, велел снять цепь с дворной собаки, которая только полаяла немного, но даже не отошла от своей конуры,— и, вернувшись домой, погрузился в какое-то мирное оцепенение, из которого не вы-

ходил целый день. «Вот когда я попал на самое дно реки»,— сказал он самому себе не однажды. Он сидел под окном, не шевелился и словно прислушивался к теченью тихой жизни, которая его окружала, к редким звукам деревенской глуши. Вот где-то за крапивой кто-то напевает тонким-тонким голоском; комар словно вторит ему. Вот он перестал, а комар все пищит; сквозь дружное, назойливо-жалобное жужжание мух раздается гуденье толстого шмеля, который то и дело стучится головой о потолок; петух на улице закричал, хрипло вытягивая последнюю ноту, простучала телега, на деревне скрыпят ворота. «Чего?» — задребезжал вдруг бабий голос. «Ох ты, мой сударик»,— говорит Антон двухлетней девочке, которую нянчит на руках. «Квас неси»,— повторяет тот же бабий голос,— и вдруг находит тишина мертвая; ничто не стукнет, не шелохнется; ветер листком не шевельнет; ласточки несутся без крика одна за другой по земле, и печально становится на душе от их безмолвного полета. «Вот когда я на дне реки,— думает опять Лаврецкий.— И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь,— думает он,— кто входит в ее круг — покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить; здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом. И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! Вот тут под окном коренастый лопух лезет из густой травы; над ним вытягивает зоря свой сочный стебель; богородицыны слезки еще выше выкидывают свои розовые кудри; а там дальше, в полях лоснится рожь, и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле. На женскую любовь ушли мои лучшие годы,— продолжает думать Лаврецкий,— пусть же вытрезвит меня здесь скука, пусть успокоит меня, подготовит к тому, чтобы и я умел не спеша делать дело». И он снова принимается прислушиваться к тишине, ничего не ожидая,— и в то же время как будто беспрестанно ожидая чего-то; тишина обнимает его со всех сторон; солнце катится тихо по спокойному синему небу, и облака тихо плывут по нем: кажется, они знают, куда и зачем они плывут. В то самое время в других местах на земле кипела, торопилась, грохотала жизнь; здесь та же жизнь текла неслышно, как вода по болот-

ным травам; и до самого вечера Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой уходящей, утекающей жизни; скорбь о прошедшем таяла в его душе, как весенний снег,— и странное дело! — никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины».

А между тем он все-таки разбит, этот живущий и способный жить человек, и в трагическую минуту он также осужден

...над своим бессилием смеяться
И видеть вкруг себя бессилие людей.

И вот почему, как «Идеалист» г. Станкевича, ставится он поэтом на очную ставку с его просто, дико, грубо развратно или тонко развратно, но без задних мыслей жившими предками...

«Лаврецкий провел полтора дня в Васильевском и почти все время пробродил по окрестностям. Он не мог оставаться долго на одном месте: тоска его грызла; он испытывал все терзанья непрестанных, стремительных, бессильных порывов. Вспомнил он чувство, охватившее его душу на другой день после приезда в деревню; вспомнил свои тогдашние намерения и сильно негодовал на себя. Что могло оторвать его от того, что он признал своим долгом, единственной задачей своей будущности? Жажда счастья — опять-таки жажда счастья! «Верно, Михалевич прав,— думал он.— Ты захотел вторично изведать счастья в жизни,— говорил он сам себе,— ты позабыл, что и то роскошь, незаслуженная милость, когда оно хоть однажды посетит человека. Оно не было полно, оно было ложно, скажешь ты; да предъяви же свои права на полное, истинное счастье! Оглянись, кто вокруг тебя блаженствует, кто наслаждается? Вон мужик едет на косьбу; может быть, он доволен своей судьбою... Что ж? захотел ли бы ты поменяться с ним? Вспомни мать свою: как ничтожно малы были ее требования и какова ей выпала доля? Ты, видно, только похвастался перед Паншиным, когда сказал ему, что приехал в Россию затем, чтобы пахать землю; ты приехал волочиться на старости лет за девочками. Пришла весть о твоей свободе, и ты все бросил, все забыл, ты побежал, как мальчик за бабочкой...» Образ Лизы беспрестанно представлялся ему посреди его размышлений; он с усилием изгонял его, как и другой неотвязный

образ, другие, невозмутимо-лукавые, красивые и ненавистные черты. Старик Антон заметил, что барину не по себе; вздохнувши несколько раз за дверью да несколько раз на пороге, он решился подойти к нему, посоветовал ему напиться чего-нибудь тепленького. Лаврецкий закричал на него, велел ему выйти, а потом извинился перед ним; но Антон от этого еще больше опечалился. Лаврецкий не мог сидеть в гостиной; ему так и чудилось, что прадед Андрей презрительно глядит с полотна на хилого своего потомка. «Эх ты! мелко плаваешь!» — казалось, говорили его, набок скрученные, губы. «Неужели же,— думал он,— я не слажу с собою,— поддамся этому... вздору?» (Тяжело раненные на войне всегда называют «вздором» свои раны. Не обманывать себя человеку — не жить ему на земле.) «Мальчишка я, что ли, в самом деле? Ну, да: увидал вблизи, в руках почти держал возможность счастия на всю жизнь — оно вдруг исчезло; да ведь и в лотерее — повернись колесо еще немного, и бедняк, пожалуй, стал бы богачом. Не бывать, так не бывать — и кончено. Возьмусь за дело, стиснув зубы, да и велю себе молчать; благо, мне не в первый раз брать себя в руки. И для чего я бежал, зачем сижу здесь, забивши, как страус, голову в куст? Страшно беде в глаза взглянуть — вздор!» — «Антон! — закричал он громко, — прикажи сейчас закладывать тарантас».— «Да,— подумал он опять, — надо велеть себе молчать, надо взять себя в ежовые рукавицы...»

«Такими-то рассуждениями старался помочь Лаврецкий своему горю; но оно было велико и сильно; и сама, выжившая не столько из ума, сколько изо всякого чувства, Апраксея покачала головой и печально проводила его глазами, когда он сел в тарантас, чтобы ехать в город. Лошади скакали; он сидел неподвижно и прямо, и неподвижно глядел вперед на дорогу».

И всеми этими чертами он наш... чуть было не сказал — герой, но спохватился, что героев нет и не может быть из обломовцев...

И вот почему я, разъяснивши его историческое и общественное значение, не кончаю еще статьи о «Дворянском гнезде» и о Тургеневе...

Статья четвертая и последняя

XXI

Рассмотревши одну сторону характера Лаврецкого — многозначительную по ее исторической задаче, я заключил свои рассуждения указанием на черты, которые делают его нашим общим представителем, на его жизненную сторону, на его глубокую физиологическую связь с почвою, с преданиями, с жизнию родной стороны.

Высокое значение этого лица, несмотря на всю неполноту его изображения, на всю робость приемов автора при этом изображении, на всю болезненную неопределенность отношений к нему автора,— прежде всего в том, что это лицо — не сухой логический вывод, не итог, подведенный искусственно под известными данными, а живорожденное, выношенное в душе создание поэта, что он — лицо художественное... По общему и непреложному закону, чем лице художественнее, то есть чем зачатие его в душе поэта и рождение на свет совершаются свободнее, тем более отражает оно в себе результаты жизни, тем более оразумливает оно высшим смыслом целые группы явлений — тем более раскрывает оно миросозерцание современной ему эпохи. Ни Обломов Гончарова, этот отвлеченный математический итог недостатков или дефицитов того, что автор романа называет Обломовкой, ни Калинович Писемского, эта программа — изо всех других программ самая, впрочем, живая — отвлеченной деятельности, не говорят собою и в сотую долю того, что говорит неполный, неопределенный образ Лаврецкого.

А между тем Лаврецкий не хочет ничего сказать собою. Он родился, а не сочинился — и Тургенев нисколько не виноват в его рождении.

Творчество — я принужден напоминать и повторять для ясности дела принципы и положения, уже не раз мной высказанные — творчество, каково бы оно ни было, субъективное или объективное, все равно,— есть результат внутреннего побуждения творить, то есть выражать в образах прирожденные стремления или благоприобретенные созерцания своего внутреннего мира,— и даже границы между творчеством субъективным и твор-

чеством объективным не могут быть резко установлены: наблюдениями биографов и исследованиями критиков-психологов доказана связь многих, видимо, объективнейших созданий с личною жизнию их творцов. Да оно иначе и быть не может: что б ни выражал человек, он выражает только самого себя. Бóльшая степень способности сообщать свои личные впечатления и свои душевные опыты, отвлекая их от частных явлений и перенося их на однородные же, но другие явления, есть объективность; меньшая степень такой способности — субъективность. Дело в том только, что субъективнейшие ли из призраков Байрона, объективнейшие ли из вечных типов Шекспира — равно не хотят собою что-либо намеренно сказать, а если и говорят, так вот что: «Берите нас, каковы мы родились, берите нас, как примете вы орла, любящего вершины гор и утесы, как примете вы голубой василек в широком, желтоводном море колыхающейся ржи: мы вас ничему не учим и ни в чем не виноваты; мы — дети любви наших творцов, плоть от плоти их, кровь от крови; нас, как мать, выносила в себе их натура, и мы рождены, как рождены вы сами, а не сделаны, как сделаны предметы вашей роскоши или вашего испорченного вкуса. Примите нас — если мы родились даже не совсем доношенные, примите нас, если мы родились даже с какими-либо органическими недостатками, примите нас, потому что и такими-то нас вам не сделать, потому что есть великая тайна в нашем рождении, тайна, которой вы не уследите и не объясните. Мы не то, что сама жизнь, ибо мы не сколки с нее; жизнь сама по себе, а мы сами по себе,— но мы так же самостоятельны, и необходимы, и живы, как самостоятельны, и необходимы, и живы ее явления. Вы нас не встречали нигде, и между тем — мы ваши старые знакомцы, вы нас знаете — таково свойство нашего таинственного происхождения, вследствие которого мы существуем, не существуя, существуем явно, видимо, бесспорно» [1]. Вот что сказали бы создания искусства и что говорят они любящим их, с которыми беседуют они так, как иногда же равнодушная природа с своими жрецами, с теми, которые слышат

И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье [2].

Но, не говоря ничего намеренно, произведения искусства связаны тем не менее органически с жизнию творцов их, и посредством этого с жизнию эпохи; как живые порождения, они выражают собою то, что есть живого в эпохе, часто как бы предугадывают вдаль, разъясняют или определяют смутные вопросы, сами нисколько, однако, не поставляя себе такого разъяснения задачею. Все *новое* вносится в жизнь только искусством: оно одно воплощает в созданиях своих то, что невидимо присутствует в воздухе эпохи. Больше еще: искусство часто заранее чувствует приближающееся будущее, как птицы заранее чувствуют вёдро или ненастье: трагическая черта в величавых ликах олимпийских изваяний, глубоко подмеченная Гегелем [3], или, что все равно, таинственные и грозные для олимпийцев провещания эсхиловского Промифея [4] — одно из ручательств за непосредственную прозорливость искусства, за его истинно божественное происхождение. Великий поэт-философ признал его поэтому за единственный истинный орган даже своей трансцендентальной философии. «Искусство, — говорит Шеллинг, — отверзает святилище, в котором горит единым огнем, сливаясь в первобытное и вечное единство, — то, что разделено в природе и в истории, что постоянно расходится в жизни и в интеллигенции. Для художника, равно как и для философа, природа является не чем иным, как идеальным миром, бесконечно проявляющимся в конечных формах, отражением мира, имеющего только в мысли полную реальность...» [5] Искусство, связанное с жизнию — видит, однако, дальше, нежели жизнь сама видит; а то, что уже есть в жизни, то, что носится в воздухе эпохи — постоянное или преходящее, — оно отразит как фокус и отразит так, что всякий почувствует правду отражения, что всякий готов дивиться, как ему самому эта высшая правда жизни не представала прежде столь же ярко. Искусство уловляет вечно текущую, вечно несущуюся вперед жизнь, отливает моменты ее в вековечные формы, связывая их процессом — опять-таки таинственным — с общею идеею души человеческой...

Я вынужден был прибегнуть к этим общим положениям, к этому философско-эстетическому profession de foi * — по крайней необходимости. Все, что некогда

* исповеданию веры *(франц.)*.— *Ред.*

блистательно было высказано по этому поводу Белинским [6], в наше время как будто забыто. От великого учителя нашего мы как будто наследовали только его вражды и симпатии, вовсе забывши их источники. Поневоле приходится повторять и повторяться, когда положения, высказанные раз — да и высказанные могущественным борцом, — положения, долженствовавшие стать навеки нерушимыми, на время позабыты, заслонены вопросами минуты. Дурно ли, хорошо ли — я продолжаю в этом отношении дело Белинского и горжусь этим смиренным назначением, — не отвечая ни на цинические выходки невежества, ни даже на минутные требования современности, предоставляя будущему рассудить, что право: верование ли в жизнь и искусство или верование в теорию и вопросы минуты?

Возвращаясь опять на почву фактов, я снова позволяю себе спросить: что многозначительнее по своему содержанию, глубже по своему взгляду и даже выше по общественному, социальному значению — неоконченные ли и неполно высказанные задачи «Дворянского гнезда» или итоги Обломовки и программа «Тысячи душ»? В чем больше истинного понимания окружающей нас жизни и менее спорного, где вопросы поставлены проще и общее, — в этом ли художественном недоноске или во множестве умно и гладко составленных произведений?

И прежде всего позволяю себе сопоставить художественную идею «Дворянского гнезда» с идеею «Обломова», произведения, уже успевшего наделать много шуму, произведения огромного, но чисто внешнего художественного дарования. Весь «Обломов» построен на азбучном правиле: «возлюби труд и избегай праздности и лености — иначе впадешь в обломовщину и кончишь, как Захар и его барин». Не спорю, что это — правило очень хорошее; не спорю, что и напоминать его весьма полезно нам, ибо нас, к сожалению, после нескольких веков нашего тупого сна следует обучать даже таким простым истинам, что воровать не хорошо и что лениться скверно. Понимаю также и то, что люди, живущие исключительно вопросами минуты, люди честные и благородные, но недальновидные, должны были обрадоваться этой теме, как публицист «Современника», и с яростию накинуться вместе с автором «Обломова» —

и даже больше, чем сам автор, — на Обломовку и обломовщину. Не обвиняя их и в увлечениях, заставивших их в ряды обломовцев включить и Онегина, и Печорина, и Бельтова, и Рудина[7] — приписываю этим невольным увлечениям самые лучшие, самые благородные источники — и знаю, насколько обусловлена современными обстоятельствами отрицательная сторона этих увлечений, то есть сторона вражды к Обломовке и обломовщине. Но ведь азбучное правило, за которое они так ратоборствуют и которому пожертвовал романист даже грациознейшим созданием — Ольгою, справедливо только отвлеченно взятое. Как только вы им, этим достойным, впрочем, всякой похвалы правилом станете, как анатомическим ножом, рассекать то, что вы называете Обломовкой и обломовщиной, бедная обиженная Обломовка заговорит в вас самих, если только вы живой человек, органический продукт почвы и народности. Пусть она погубила Захара и его барина, — но ведь перед ней же склоняется в смирении Лаврецкий, в ней же обретает он новые силы любить, жить и мыслить. Он долго сближался с нею, шляясь охотником по полям, по трясинам и болотам; он с болью сердца (да простится мне, что я начинаю уже смешивать самого поэта с героем его последнего произведения) видел и видит ее больные места, ее запущенные язвы, — но он видит и то, что она неотделима органически от его собственного бытия, что только на ее почве может он жить неискусственною, негальваническою жизнию, и, полный такого искреннего сознания, готов скорее идти в крайность положительного смирения перед нею, чем в противуположную крайность азбучного правила.

А все оттого, что Лаврецкий живое, с муками и болью выношенное в душе поэта лице, а не холодное отвлечение различных однородных свойств и качеств в пользу теории.

Я оговаривался не раз и оговорюсь еще теперь, что рассуждения о Тургеневе и его романе вовлекают меня неминуемо почти во все вопросы современности и во множество отступлений к прошедшим эпохам... Как прикажете, например, избегнуть вопроса о романе Гончарова, когда это последнее произведение своим миросозерцанием представляет явный контраст произведениям Тургенева вообще и последнему его произведению в

особенности? Отношение к почве, к жизни, к вопросам жизни стоит на первом плане как в деятельности Гончарова, так и в деятельности Тургенева, и необходимость параллели вытекает из самой сущности дела, с тем только различием, что, говоря о Тургеневе, необходимо говорить о многом другом, кроме Гончарова, а говоря о Гончарове, можно удовлетвориться только сопоставлением с ним Тургенева.

XXII

Яркие достоинства таланта г. Гончарова признаны были без исключения всеми при появлении его первого романа, «Обыкновенной истории». Рассказ его «Иван Савич Поджабрин», написанный, как говорят, прежде, но напечатанный после «Обыкновенной истории» [8], многим показался недостойным писателя, так блестяще выступившего на литературное поприще — хотя, признаюсь откровенно, я никогда не разделял этого мнения. В «Поджабрине» точно так же, как и в «Обыкновенной истории», обнаруживались почти одинаково все данные таланта г. Гончарова, и как то, так и другое произведение страдали равными, хотя и противуположными недостатками. В «Обыкновенной истории» голый скелет психологической задачи слишком резко выдается из-за подробностей; в «Поджабрине» частные, внешние подробности совершенно поглощают и без того уже небогатое содержание; оттого-то оба эти произведения, — собственно, не художественные создания, а этюды, хотя, правда, этюды, блестящие ярким жизненным колоритом, выказывающие несомненный талант высокого художника, но художника, у которого анализ, и притом очень дешевый и поверхностный анализ, подъел все основы, все корни деятельности. Сухой догматизм постройки «Обыкновенной истории» кидается в глаза всякому. Достоинство «Обыкновенной истории» заключается в отдельных художественно обработанных частностях, а не в целом, которое всякому, даже самому пристрастному читателю представляется каким-то натянутым развитием наперед заданной темы. Кому не явно, что Петр Иванович, с его беспощадным практическим взглядом, не лице действительно существующее, а олицетворение известного взгляда на вещи, нечто вроде

Стародумов, Здравомыслов и Правосудовых старинных комедий — с тем только различием, что Стародумы, Здравомыслы и Правосудовы, при всей нелепости их, были представителями убеждений гораздо более благородных и гуманных, нежели узкая практическая теория Петра Ивановича Адуева? Что, с другой стороны, — Александр Адуев слишком намеренно выставлен автором и слабее и мельче своего дядюшки, — что на дне всего лежит такая антипоэтическая тема, такая пошлая мысль, которых не выкупают блестящие подробности?.. Замечательно в высшей степени, что «Обыкновенная история» понравилась даже отжившему поколению, даже старичкам, даже, помнится... «Северной пчеле» [9] (с позволения сказать!); это свидетельствовало не об особенном ее художественном достоинстве, а просто о том, что воззрение, под влиянием которого она написана, было не выше обычного уровня.

Та же самая антипоэтичность мысли оказывается и в «Сне Обломова», этом зерне, из которого родился весь «Обломов», этом фокусе, к которому он весь приводится, для которого чуть ли не весь он написался... Антипоэтичность азбучно-практической темы тем неприятнее подействовала на беспристрастных читателей, — что внешние силы таланта выступили тут с необычайною яркостью. Вы помните, что прежде, чем автор переносит вас в «райский уголок зелени», созданный сном Обломова, он несколькими штрихами мастерского карандаша рисует иной край, иную жизнь, совершенно противуположные тем, в которые переносит нас сон героя... Вы чувствуете в манере изложения присутствие того искомого, спокойного творчества, которое по воле своей переносит вас в тот или другой мир и каждому сочувствует с равною любовию... И потом перед вами до мелких оттенков создается знакомый вам с детства быт, мир тишины и невозмутимого спокойствия во всей его непосредственности. Автор становится истинным поэтом — и, как поэт, умеет стоять в уровень с создаваемым им миром, быть комически наивным в рассказе о чудовище, найденном в овраге обитателями Обломовки, и глубоко трогательным в создании матери Обломова, и истинным психологом в истории с письмом, которое так страшно было распечатать мирным жителям «райского уголка зелени», и, наконец, эпически объективным

художником в изображении того послеобеденного сна, который объемлет всю Обломовку. Помните еще место о сказках, которые повествовались Илье Ильичу и, конечно, всем нам более или менее, которых пеструю и широко фантастическую канву поэт развертывает с такою силою фантазии? Помните еще остальные подробности: семейный разговор в сумерки, негодование жены Ильи Ивановича на его беспамятство в отношении к разным приметам, сборы его отвечать на письмо, составлявшее несколько времени предмет тревожного страха?.. Все это полный, художнически созданный мир, влекущий вас неодолимо в свой очарованный круг...

И для чего же *гибель сия бысть?* Для чего же поднят весь этот мир, для чего объективно изображен он с его настоящим и с его преданиями? Для того, чтоб наругаться над ним во имя практически-азбучного правила, во имя китайских воззрений Петра Ивановича Адуева или во имя татарско-немецкого воззрения Штольца — ибо Штольц все-таки татарин, хоть и немец, татарин по душе и по делу в своей разделке с кредитором Ильи Ильича... Для чего в самом «Сне» — неприятно резкая струя иронии в отношении к тому, что все-таки выше штольцевщины и адуевщины?

Странные задачи представляют произведения нашего времени. Как, читая произведения г. Гончарова, не скажешь, что талант их автора неизмеримо выше воззрений, их породивших!

Но все имеет свои исторические причины.

Отношение к действительности Гоголя, выразившееся по преимуществу в юморе, — этот горький смех, карающий, как Немезида, потому что в нем слышится стон по идеале, смех, полный любви и симпатии, смех, возвышающий моральное существо человека, — такое отношение могло явиться правым и целомудренным только в цельной натуре истинного художника. Не все даже уразумели тогда вполне эту любовь, действующую посредством смеха, это горячее стремление к идеалу. Для многих, даже для большей части, понятна была только форма произведений Гоголя; очевидно было только то, что новая руда открыта великим поэтом, руда анализа повседневной, обычной действительности; и на то самое, на что Гоголь смотрел с любовью к непеременной правде, к идеалу, — на то другие, даже весь-

ма даровитые люди, взглянули только с личным убеждением или с предубеждением. Отсюда ведут свое начало разные сатирические очерки и бесконечное множество повестей сороковых годов литературы, кончавшихся вечным припевом: «И вот что может сделаться из человека!» — повестей, в которых, по воле и прихоти их авторов, с героями и героинями, задыхавшимися в *грязной* действительности, совершались самые удивительные *превращения,* в которых все, окружавшее героя или героиню, намеренно изображалось карикатурно. Произведения с таким направлением писались в былую пору в бесчисленном количестве; ложь их заключалась преимущественно в том, что они запутывали читателя подробностями, взятыми, по-видимому, из простой повседневной действительности, доказывавшими в авторах их несомненный талант наблюдательности, и вводили людей несведущих, незнакомых с бытом, в заблуждение. Бесспорно, что была и хорошая сторона и своего рода заслуга в этой чисто отрицательной манере — но односторонность и ложь ее скоро обнаружились весьма явно. Забавнее всего было то, что никогда так сильно не бранили романтизма, как в эту эпоху самых романтических отношений авторов к действительности.

Такое отношение к действительности не могло быть продолжительно по самым основным своим началам. Примирение, то есть ясное разумение действительности, необходимо человеческой душе, — и искать его приходилось поневоле в той же самой действительности,— тем более что находилось много людей, которые с сомнением качали головою, читая разные карикатурные изображения действительности, и дерзали думать, что слишком мрачные или слишком грубые краски употреблялись на картине, что живописцы, видимо, находятся в припадке *меланхолии,* что *родственники* [10] разных барышень вовсе не такие звери, какими они кажутся писателям, что даже и особенно грязны являются они только потому, что какому-нибудь *меланхолическому* автору хотелось в виде особенной добродетели выставить *чистоплотность* какой-нибудь Наташи... [11] Усомнились, одним словом, в том, чтобы действительность была так грязна и черна, а романтическая личность так права в своих требованиях, как угодно было ту и другую показывать повествователям. Русский человек от-

личается, как известно, особенною сметливостию: он готов признать все свои действительные недостатки — но не станет их преувеличивать и не впадет поэтому в мрачное мистическое отчаяние.

В общем убеждении образовался протест против исключительных требований романтической личности — за действительность.

— Но за какую действительность?

Ведь у нас их, действительностей, видимым образом, — две. Одна напоказ — официальная, другая под спудом — бытовая... Разъяснять этой мысли здесь нет необходимости. Протест поднимался тогда еще смутно, сам для себя неясный — на первый раз даже более за внешнюю, показную действительность.

В ответ на этот смутный, неопределенный протест, явилось примечательно яркое, — но чисто внешнее дарование без глубокого содержания, без стремления к идеалу — дарование г. Гончарова. На требование оно ответило, как могло и как умело, «Обыкновенной историей», этой эпопеей чиновнического воззрения и азбучной мудрости, стоявшей совершенно в уровень с первыми, поверхностными началами протеста за действительность против романтической личности. Дарование г. Гончарова не пошло по новой дороге: оно вышло целиком из той же самой категории произведений и было только ее цветом. Примирение выразилось в «Обыкновенной истории» иронией какого-то отчаяния, смехом над протестом личности, с одной стороны, и апотеозою торжества сухой, безжизненной, безоснóвной практичности. Все было тут принесено в жертву этой иронии. Автор вывел две фигуры: одну — жиденькую, худенькую, слабенькую, с ярлыком на лбу: «романтизм quasi *-молодого поколения», и другую — крепкую, спокойную и определенную, как математика, с ярлыком на лбу: «практический ум»; сей последний, разумеется, торжествовал в своих расчетах, как добродетельная любовь в старинных романах и комедиях. Такова была мысль произведения г. Гончарова, мысль нимало не скрытая, а, напротив, просившаяся наружу, кричавшая в каждой фигуре романа. Много нужно было таланта для того, чтобы читатели забывали явно искусственную постройку произ-

---

* псевдо-, мнимо- (*лат.*). — *Ред.*

ведения, — но, кроме силы таланта, мысль ответила на требование большинства, то есть морального и общественного мещанства. Роман — повторяю я — понравился всем так называемым практическим людям, которые всегда любят, когда бранят молодое поколение за разные *несообразные* и *неподобные* стремления, понравился даже тем господам, которые косо посматривали на «Мертвые души» или издевались над ними. В наивной радости своей — протест за внешнюю, показную действительность не замечал, что ирония романа пропадала задаром, что романтическое стремление не признавало, не признаёт и не призна́ет в жиденьком Александре Адуеве своего питомца.

Прошло много времени, пока протест за действительность вырос и окреп до сознания. В течение всего этого времени талант г. Гончарова напомнил о себе только кругосветным путешествием на фрегате «Паллада», — и в этой книге[12] остался верен самому себе, или, лучше сказать, тому низменному уровню, до которого он себя умалил. Поразительно яркие описания природы, мастерство отделки мелочных подробностей, наблюдательность, остроумная и меткая, и положительное отсутствие идеала во взгляде, — вот что явилось в этой книге, которую опять-таки с жадностью прочла вся публика — она ведь у нас несколько охотница до японских воззрений, особенно, если этим воззрениям обрек себя на служение талант бесспорно сильный.

Явился, наконец, давно жданный «Обломов». Прежде всего он не сказал ничего нового. Все его новое высказано было гораздо прежде в «Сне Обломова»[13] — я разумею все существенно новое, такое, что возбуждает толки, возбуждает вражды и симпатии. Успех «Обломова» — что ни говорите — был уже спорный, вовсе не то, что успех «Обыкновенной истории». Да оно так и должно было быть. Эпоха другая — сознание выросло. «Обыкновенная история» польстила требованию минуты, требованию большинства, чиновничества, морального мещанства. «Обломов» ничему не польстил — и опоздал, по крайней мере, пятью или шестью годами... В «Обломове» Гончаров остался тем же, чем был в «Обыкновенной истории», и построен его «Обломов» по таким же сухим догматическим темам, как «Обыкновенная история». В подробностях своих он, если хотите,

еще выше «Обыкновенной истории», психологическим анализом еще глубже; но наше сознание, сознание эпохи, шло вперед, а сознание автора «Обыкновенной истории» застряло в Японии. Польстил «Обломов» только весьма небольшому кружку людей, которые верят еще тому, что враг наш в деле развития — наша собственная натура, наши существенно бытовые черты, и что все спасение для нас заключается в выделке себя по какой-то узенькой теории... Воззрения этого небольшого кружка тоже далеко отстали от вопросов эпохи *.

---

* Как одно из доказательств, что далеко не все разделяют антипатию некоторых наших критиков-публицистов к характеру Обломова и симпатию их к Штольцу, я позволяю себе выписать оригинально-прекрасный взгляд на характер Обломова из присланной в редакцию статьи о романе «Обломов» г. де Пуле, статьи, которую журнал не печатает всю только потому, что уже дважды высказал о произведении г. Гончарова свое мнение[14]. «Что же за личность Обломова?» — спрашивает критик. «Обломов,— отвечает он,— благородная, любящая, чистая, поэтическая натура. Послушаем, что говорит о нем Штольц. Вот мнение его об Обломове, высказанное приятелю-литератору: «А был не глупее других, душа чиста и ясна как стекло; благороден, нежен» («Отечественные записки», 1859 г., № 4, стр. 390). Вот мнение Штольца об Обломове, высказанное жене: «в нем есть и ума не меньше других, только зарыт, задавлен он всякою дрянью и заснул в праздности. Хочешь, я скажу тебе, отчего он тебе дорог, за что ты еще любишь его? За то, что в нем дороже всякого ума: честное, верное сердце! Это его природное золото: он невредимо пронес его сквозь жизнь. Он падал от толчков, охлаждался, заснул, наконец, убитый, разочарованный, потеряв силу жить, но не потерял честности и верности. Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи. Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечет на фальшивый путь; пусть волнуется около него целый океан дряни, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдет навыворот,— никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно... Это хрустальная, прозрачная душа: таких людей мало; они редки; это перлы в толпе! Его сердце не подкупишь ничем; на него всюду и везде можно положиться. Многих людей я знал с высокими качествами, но никогда не встречал сердца чище, светлее и проще; многих любил я, но никого так прочно и горячо, как Обломова» (Ibid., стр. 365).

Теперь послушаем, что говорит сам автор об Обломове, то есть о внутреннем мире его души: «Освободясь от деловых забот (Илья Ильич служил где-то в Петербурге), Обломов любил уходить в себя и жить в созданном им мире. Ему доступны были наслаждения высоких помыслов; он не чужд был всеобщих человеческих скорбей. Он горько в глубине души плакал в иную пору над бедствиями человечества, испытывал безвестные, безыменные страдания, и тоску, и стремления куда-то вдаль, туда, вероятно,

Герои нашей эпохи — не Штольц Гончарова и не его Петр Иванович Адуев, — да и героиня нашей эпохи тоже — не его Ольга, из которой под старость, если она точно такова, какою, вопреки многим грациозным сторонам ее натуры, показывает нам автор, выйдет преотвратительная барыня с вечною и бесцельною нервною тревожностью, истинная мучительница всего окружающего, одна из жертв бог знает чего-то. Я почти уверен, что она будет умирать, как барыня в «Трех смертях» Толстого... Уж если между женскими лицами г. Гонча-

---

в тот мир, куда увлекал его, бывало, Штольц... Сладкие слезы потекут по щекам его. Случается и то, что он исполнится презрения к людскому пороку, ко лжи, к клевете, к разлитому в мире злу, и разгорится желанием указать человеку на его язвы, и вдруг загораются в нем мысли, ходят и гуляют в голове, как волны в море, потом вырастают в намерения, преображаются в стремления: он, движимый нравственною силою, в одну минуту быстро изменит две-три позы, с блистающими глазами привстанет до половины на постели, протянет руку и вдохновенно озирается кругом... Вот-вот стремление осуществится, обратится в подвиг... и тогда, господи! каких чудес, каких благих последствий могли бы ожидать от такого высокого усилия!.. Но, смотришь, промелькнет утро, день уже клонится к вечеру, а с ним клонятся к покою и утомленные силы Обломова: бури и волнения смиряются в душе, голова отрезвляется от дум, кровь медленней пробирается по жилам. Обломов тихо, задумчиво переворачивается на спину и, устремив печальный взгляд в окно к небу, с грустью провожает глазами солнце, великолепно садящееся за чей-то четырехэтажный дом. И сколько, сколько раз он провожал так солнечный закат! Наутро опять жизнь, опять волнения, мечты! Он любит вообразить себя иногда каким-нибудь непобедимым полководцем, перед которым не только Наполеон, но и Еруслан Лазаревич ничего не значит; выдумает войну и причину ее: у него хлынут, например, народы из Африки в Европу, или устроит он новые крестовые походы, и воюет, решает участь народов, разоряет города, щадит, казнит, оказывает подвиги добра и великодушия. Или изберет он арену мыслителя, великого художника: все поклоняются ему; он пожинает лавры; толпа гоняется за ним, восклицая: «Посмотрите, посмотрите, вот идет Обломов, наш знаменитый Илья Ильич!» В горькие минуты он страдает от забот, перевертывается с боку на бок, ляжет лицем вниз, иногда даже совсем потеряется, тогда он встанет с постели на колени, и начнет молиться жарко, усердно, умоляя небо отвратить как-нибудь угрожающую бурю. Потом, сдав попечение о своей участи небесам, делается покоен и равнодушен ко всему на свете, а буря там как себе хочет. Так пускал он в ход свои нравственные силы, так волновался часто по целым дням, и только тогда разве очнется, с глубоким вздохом, от обаятельной мечты или от мучительной заботы, когда день склонится к вечеру и солнце огромным шаром станет опускаться за четырехэтажный дом. Тогда он опять проводит его задумчивым взглядом

рова придется выбирать непременно героиню, — беспристрастный и не потемненный теориями ум выберет, как выбрал Обломов, Агафью Матвеевну[15], — не потому только, что у нее локти соблазнительны и что она хорошо готовит пироги, — а потому, что она гораздо более женщина, чем Ольга.

и печальной улыбкой и мирно опочиет от волнений» («Отечественные записки», 1859 г., январь, стр. 60—61).

Итак, кто же Обломов? Душа чистая, прозрачная, как хрусталь, поэт, и поэт народный. Слова автора, высказанные им самим и вложенные в уста Штольца, как нельзя лучше оправдываются целою жизнию Обломова, представленною в романе. Что душа его была чиста, сердце честно и непорочно,— в этом вы убеждаетесь при всяком его поступке, при всяком его рассуждении. Припомните целую печальную повесть любви его к Ольге; припомните его благоговение к непорочному существу девушки, благоговение, доходящее до обожания, без всякой примеси сентиментальности. Припомните, например, эту превосходную сцену, когда Ольга (в конце II-ой части), не устрашенная представленными им ужасами, которые ожидают женщину, идущую к счастию по пути *падения,* отвергнувшая необходимость этого пути, быстро отбрасывает в сторону зонтик, обвивает его шею руками и когда он, пораженный избытком счастия, испускает радостный вопль и упадает к ее ногам. Припомните, какое горько-отрадное чувство пробуждалось всякий раз в душе Обломова во время посещений Штольца, когда последний напоминал ему о своей жене. Окончательно приросший больным местом к своему выборгскому болоту, уже муж Агафьи Матвеевны, уже отец, уже безнадежно погибнувший, Обломов, при одном имени Ольги, выходит из своего умственного оцепенения. Что значит этот ужас, эти слова, когда, при последнем свидании с Штольцем, он узнает, что Ольга ожидает его у ворот: «Ради бога, не допускай ее сюда, уезжай. Прощай, прощай, ради бога!» («Отечественные записки», апрель, стр. 380)? Что значит ужас, который испытывал Вальсингам в «Пире во время чумы» Пушкина, потрясенный среди бешеной, отчаянной оргии увещаниями священника, приведшего ему на память образ недавно умершей жены, Матильды?

Клянись же мне, с поднятой к небесам,
Увядшей, бледною рукой, оставить
В гробу навек умолкнувшее имя!
О, если б от очей ее бессмертных
Скрыть это зрелище! Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным —
И знала рай в объятиях моих...
Где я?.. Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не досягнет уже...
. . . .
. . . . Отец мой, ради бога,
Оставь меня!

(«Сочинения Пушкина», изд. Анненкова, т. IV, стр. 422).

Дело в том, что у самого автора «Обломова» — как у таланта все-таки огромного, стало быть, живого — сердце лежит гораздо больше к Обломову и к Агафье, чем к Штольцу и к Ольге. За надгробное слово Обломову и его хорошим сторонам — его чуть что не упрекнули ярые гонители обломовщины, которым он польстил и которые — plus royalistes que le roi * — яростно накинулись не только на Обломова, но, по поводу его, — на Онегина, Печорина, Бельтова и Рудина во имя Штольца и самого Штольца принесли в очистительную жертву Ольге. В последнем нельзя с ними не согласиться: Ольга точно умнее Штольца: он ей, с одной стороны, надоест, а с другой, попадет к ней под башмак, и действительно будет жертвою того духа нервного *самогрызения,* которое эффектно в ней, только пока еще она молода, а под старость обратится на мелочи и станет одним из обычных физиологических отправлений.

XXIII

Иным путем шел Тургенев: его произведения, как я уже сказал, представляют собой развитие всей нашей эпохи. С нею вместе он любил, верил, сомневался, проклинал, вновь надеялся и вновь верил — не боясь никаких крайних граней мысли, или, лучшее сказать, увлекаясь сам мыслию до крайних ее граней и беззаветно

Так ужасаться может только богато наделенная, хотя и глубоко падшая натура. Хотя причины падения Обломова и Вальсингама не одни и те же, но характер ужаса одинаков. Обломов, мы сказали, был поэт, и притом народный. И это так, хотя он не написал ни одного сонета. Обломов жил фантазией, в мире идей, жил фантазией самой роскошной, воспитанной на чисто народной почве. Фантазия, вследствие огромного преобладания ее над другими душевными способностями, и погубила его. Припомните те роскошные картины, которые создавало его воображение, картины семейного счастия, которые он рисовал Штольцу; даже рассудительный, практический Андрей Иванович воскликнул: «Да ты поэт, Илья!» — «Да! (сказал Обломов), поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям искажать ее» («Отечественные записки», 1859 г., февраль, стр. 280). Но эта превосходная поэтическая натура все-таки погибла от нравственной болезни и погрузилась в лень и апатию. Гибель эта была бы невозможна, если бы натура Обломова была иного свойства, если бы он не был поэтом».

* более роялисты, чем король (*франц.*).— *Ред.*

отдаваясь всем увлечениям. От этого, читая его последнее произведение, вы что ни шаг — поверяете процесс, который совершался в целой эпохе, что ни шаг — сталкиваетесь с образами, возродившимися, пожалуй, в новых и лучших формах, но которых семена и даже зародыши коренятся в далеком прошедшем. Вы поднимаете слой за слоем — и более всего поражаетесь органическою связью слоев между собою...

Доказательством этой органической связи служит в особенности в «Дворянском гнезде» история отца и деда Лаврецкого, место, которое одному критику, в числе многих других мест, показалось, как он выразился, ретроспективным. Критик, сильно хлопочущий об освобождении искусства от порабощения, в увлечении своем исключительно эстетическим взглядом — не заметил того весьма явного и существенного недостатка «Дворянского гнезда», о котором я говорил в начале предшествовавшей статьи [16]. Только слепому разве не видно того, что на огромном холсте, натянутом для огромной исторической картины, нарисовался один центр драмы, да по местам отделаны эпизоды, да остались, тоже по местам, очерки.

Тип, которого последним выражением у Тургенева является Лаврецкий, создавался долгим процессом, должен был воплотить в себе весь этот процесс, процесс нашей, послепушкинской эпохи. Но между тем, что должно было быть, и тем, что есть, что нам дано, — значительная разница. Судить о типе по тому, как он явился в «Дворянском гнезде», и на этом только основании заключать о художественности или нехудожественности его выполнения и целого произведения, в котором он является, — значит, положительно не понять дела по отношению к Тургеневу, не понять задач, внутреннего смысла его поэтической деятельности.

Что главным образом *сказалось* в «Дворянском гнезде»?

Знаете ли, что отвечать на этот вопрос — *потруднее,* чем отвечать на вопрос, что *сказалось* в «Обломове»? Никаким нравственным правилом, никакою сентенцией — вы на этот вопрос не ответите. Что сказалось! Да мало ли что тут сказалось? Вся эпоха от смерти Пушкина до наших дней тут сказалась: весь пушкинский процесс, который я называю нашим душевным Иваном Пет-

ровичем Белкиным, тут сказался; ибо весь этот процесс должен был повториться в Тургеневе для того, чтобы — худо ли, хорошо ли, — но создался новый, живой тип, уже не отрицательный только, а положительный; загнанный, смиренный, простой человек, доселе только позволявший себе изредка критическое или комическое отношение к блестящему, хищному человеку и большею частию то подбиравший чужую любовь, да и то невпопад, то смеявшийся судорожным смехом Гамлета Щигровского уезда над своим бессилием, то плакавший горьким плачем «Лишнего человека», — переходит в живой, положительный образ.

Что сказалось «Дворянским гнездом»? Вся умственная жизнь послепушкинской эпохи, от туманных еще начал ее в кружке Станкевича, до резкого постановления вопросов Белинским, и от резкости Белинского до уступок — весьма значительных, — сделанных мыслию жизни и почве... Борьба славянофильства и западничества и борьба жизни с теориею — славянофильскою или западною, все равно — завершается в поэтических задачах тургеневского типа победою жизни над теориями.

Опять повторяю: Лаврецкий приехал не умирать, а жить на свою родную почву, — и родная жизнь встречает его сразу своим миром, и этот мир — его же собственный мир, с которым ему нельзя, да и незачем разделяться.

«Образы прошедшего, по-прежнему, не спеша, поднимались, всплывали в его душе, мешаясь и путаясь с другими представлениями. Лаврецкий, бог знает почему, стал думать о Роберте Пиле... о французской истории... о том, как бы он выиграл сражение, если б он был генералом; ему чудились выстрелы и крики... Голова его скользила набок, он открывал глаза... Те же поля, те же степные виды; стертые подковы пристяжных попеременно сверкают сквозь волнистую пыль; рубаха ямщика, желтая, с красными ластовицами, надувается от ветра... «Хорош возвращаюсь я на родину», — промелькнуло у Лаврецкого в голове, и он закричал: «Пошел!», запахнулся в шинель и плотнее прижался к подушке. Тарантас толкнуло: Лаврецкий выпрямился и широко раскрыл глаза. Перед ним на пригорке тянулась небольшая деревенька; немного вправо виднелся

ветхий господский домик, с закрытыми ставнями и кривым крылечком; по широкому двору от самых ворот росла крапива, зеленая и густая, как конопля; тут же стоял дубовый, еще крепкий анбарчик. Это было Васильевское.

Ямщик повернул к воротам, остановил лошадей; лакей Лаврецкого приподнялся на козлах и, как бы готовясь соскочить, закричал: гей! Раздался сиплый, глухой лай, но даже собаки не показались; лакей снова приготовился соскочить и закричал: гей! Повторился дряхлый лай и спустя мгновенье на двор, неизвестно откуда, выбежал человек в нанковом кафтане, с белой, как снег, головой; он посмотрел, защищая глаза от солнца, на тарантас, ударил себя вдруг обеими руками по ляжкам, сперва немного заметался на месте, потом бросился отворять ворота. Тарантас въехал на двор, шурша колесами по крапиве, и остановился перед крыльцом. Белоголовый человек, весьма, по-видимому, юркий, уже стоял, широко и криво расставив ноги, на последней ступеньке, отстегнул передок, судорожно дернув кверху кожу, и, помогая барину спуститься на землю, поцеловал у него руку.

— Здравствуй, здравствуй, брат, — проговорил Лаврецкий, — тебя, кажется, Антоном зовут? Ты жив еще?

Старик молча поклонился и побежал за ключами. Пока он бегал, ямщик сидел неподвижно, сбочась и поглядывая на запертую дверь; а лакей Лаврецкого, как спрыгнул, так и остался в живописной позе, закинув одну руку на козлы. Старик принес ключи и, безо всякой нужды изгибаясь, как змея, и высоко поднимая локти, отпер дверь, посторонился и опять поклонился в пояс.

«Вот я и дома, вот я и вернулся», — подумал Лаврецкий, входя в крошечную переднюю, между тем как ставни со стуком и визгом отворялись один за другим, и дневной свет проникал в опустелые покои».

Он дома — он вернулся и, по слову поэта,

Минувшее меня объемлет живо,
И кажется, вчера еще бродил
Я в этих рощах... Вот смиренный домик, и т. д.[17].

Связи его с этим миром — родные, коренные, кровные.

«Небольшой домик, куда приехал Лаврецкий и где два года тому назад скончалась Глафира Петровна, был выстроен в прошлом столетии из прочного соснового лесу; он на вид казался ветхим, но мог простоять еще лет пятьдесят или более. Лаврецкий обошел все комнаты и, к великому беспокойству старых, вялых мух с белою пылью на спине, неподвижно сидевших под притолками, велел всюду открыть окна: с самой смерти Глафиры Петровны никто не отпирал их. Все в доме осталось, как было: тонконогие белые диванчики в гостиной, обитые глянцевитым серым штофом, протертые и продавленные, живо напоминали екатерининские времена; в гостиной же стояло любимое кресло хозяйки, с высокой и прямой спинкой, к которой она и в старости не прислонялась. На главной стене висел старинный портрет Федорова прадеда, Андрея Лаврецкого; темное, желчное лицо едва отделялось от почерневшего и покоробленного фона; небольшие злые глаза угрюмо глядели из-под нависших, словно опухших век; черные волосы без пудры щеткой вздымались над тяжелым, изрытым лбом. На угле портрета висел венок из запыленных иммортелей: «Сами Глафира Петровна изволили плести», — доложил Антон. В спальне возвышалась узкая кровать под пологом из стародавней, весьма добротной полосатой материи; горка полинялых подушек и стеганое жидкое одеяльце лежали на кровати, а у изголовья висел образ Введения во храм пресвятой богородицы, тот самый образ, к которому старая девица, умирая одна и всеми забытая, в последний раз приложилась уже хладеющими губами. Туалетный столик из штучного дерева, с медными бляхами и кривым зеркальцем, с почернелой позолотой, стоял у окна. Рядом с спальней находилась образная, маленькая комнатка, с голыми стенами и тяжелым киотом в угле; на полу лежал истертый и закапанный воском коверчик; Глафира Петровна клала на нем земные поклоны. Антон отправился с лакеем Лаврецкого отпирать конюшню и сарай; на место его явилась старушка, чуть ли не ровесница ему, повязанная платком по самые брови; голова ее тряслась и глаза глядели тупо, но выражали усердие, давнишнюю привычку служить безответно, и в то же время — какое-то почтительное сожаление. Она подошла к ручке Лаврецкого и остановилась у двери, в

ожидании приказаний. Он решительно не помнил, как ее звали, не помнил даже, видел ли ее когда-нибудь; оказалось, что ее звали Апраксеей; лет сорок тому назад та же Глафира Петровна сослала ее с барского двора и велела ей быть птичницей; впрочем, она говорила мало, — словно из ума выжила, — а глядела подобострастно. Кроме этих двух стариков да трех пузатых ребятишек в длинных рубашонках, Антоновых правнуков, жил еще на барском дворе однорукий бестягольный мужичонка; он бормотал, как тетерев, и не был способен ни на что; не многим полезнее его была дряхлая собака, приветствовавшая лаем возвращение Лаврецкого: она уже лет десять сидела на тяжелой цепи, купленной по распоряжению Глафиры Петровны, и едва-едва была в состоянии двигаться и влачить свою ношу. Осмотрев дом, Лаврецкий вышел в сад и остался им доволен. Он весь зарос бурьяном, лопухами, крыжовником и малиной; но в нем было много старых лип, которые поражали своею громадностью и странным расположением сучьев: они были слишком тесно посажены и когда-то — лет сто тому назад — стрижены. Сад оканчивался небольшим светлым прудом с каймою из высокого красноватого тростника. Следы человеческой жизни глохнут очень скоро; усадьба Глафиры Петровны не успела одичать, но уже казалась погруженной в ту тихую дрему, которой дремлет все на земле, где только нет людской, беспокойной заразы. Федор Иваныч прошелся также по деревне; бабы глядели на него с порогу своих изб, подпирая щеку рукою; мужики издали кланялись, дети бежали прочь, собаки равнодушно лаяли. Ему, наконец, захотелось есть; но он ожидал свою прислугу и повара только к вечеру; обоз с провизией из Лавриков еще не прибывал, — пришлось обратиться к Антону. Антон сейчас распорядился: поймал, зарезал и ощипал старую курицу; Апраксея долго терла и мыла ее, как белье, прежде чем положила ее в кастрюлю; когда она, наконец, сварилась, Антон накрыл и убрал стол, поставил перед прибором почерневшую солонку аплике о трех ножках и граненый графинчик с круглой стеклянной пробкой и узким горлышком; потом доложил Лаврецкому певучим голосом, что кушанье готово, — и сам стал за его стулом, обвернув правый кулак салфеткой и распространяя какой-то крепкий, древний

запах, подобный запаху кипарисового дерева. Лаврецкий отведал супу и достал курицу; кожа ее была вся покрыта крупными пупырушками; толстая жила шла по каждой ноге, мясо отзывалось древесиной и щелоком. Пообедав, Лаврецкий сказал, что выпил бы чаю, если... «Сею минутою-с подам-с», — перебил его старик, — и сдержал свое обещание. Сыскалась щепотка чаю, завернутая в клочок красной бумажки; сыскался небольшой, но прерьяный и шумливый самоварчик; сыскался и сахар в очень маленьких, словно обтаявших кусках. Лаврецкий напился чаю из большой чашки; он еще с детства помнил эту чашку: игорные карты были изображены на ней, из нее пили только гости, — и он пил из нее, словно гость. К вечеру прибыла прислуга; Лаврецкому не захотелось лечь в теткиной кровати; он велел постлать себе постель в столовой. Погасив свечку, он долго глядел вокруг себя и думал невеселую думу; он испытывал чувство, знакомое каждому человеку, которому приходится в первый раз ночевать в давно необитаемом месте; ему казалось, что обступившая его со всех сторон темнота не могла привыкнуть к новому жильцу, что самые стены дома недоумевают. Наконец, он вздохнул, натянул на себя одеяло и заснул. Антон дольше всех остался на ногах; он много шептался с Апраксеей, охал вполголоса, раза два перекрестился; они оба не ожидали, чтобы барин поселился у них в Васильевском, когда у него по́д боком было такое славное именье с отлично устроенной усадьбой; они и не подозревали, что самая эта усадьба была противна Лаврецкому: она возбуждала в нем тягостные воспоминания. Нашептавшись вдоволь, Антон взял палку, поколотил по висячей, давно безмолвной доске у анбара и тут же прикорнул на дворе, ничем не прикрыв свою белую голову. Майская ночь была тиха и ласкова, — и сладко спалось старику».

Пусть противна Лаврецкому эта усадьба, возбуждающая в нем тягостные воспоминания. В воспоминаниях виновата не она, эта усадьба — виноват он сам. От воспоминаний этих, еще прежде, еще возвращаясь только домой, он невольно прищурился, как щурится человек от мгновенной внутренней боли, и встряхнул головой... Не с чувством гордости или вражды вступает он снова в старый, с детства знакомый мир:

«В теченье двух недель Федор Иваныч привел домик Глафиры Петровны в порядок; расчистил двор, сад; из Лавриков привезли ему удобную мебель, из города вино, книги, журналы; на конюшне появились лошади; словом, Федор Иваныч обзавелся всем нужным и начал жить — не то помещиком, не то отшельником. Дни его проходили однообразно; но он не скучал, хотя никого не видел; он прилежно и внимательно занимался хозяйством, ездил верхом по окрестностям, читал. Впрочем, он читал мало: ему приятнее было слушать рассказы старика Антона. Обыкновенно Лаврецкий садился с трубкой табаку и чашкой холодного чаю к окну; Антон становился у двери, заложив назад руки, — и начинал свои неторопливые рассказы о стародавних временах, о тех баснословных временах, когда овес и рожь продавались не мерками, а в больших мешках, по две и по три копейки за мешок; когда во все стороны даже под городом тянулись непроходимые леса, нетронутые степи. «А теперь, — жаловался старик, которому уже стукнуло лет за восемьдесят, — так все вырубили да распахали, что проехать негде». Также рассказывал Антон много о своей госпоже, Глафире Петровне: какие они были рассудительные и бережливые; как некоторый господин, молодой сосед, подделывался было к ним, часто стал наезжать, — и как они для него изволили даже надевать свой праздничный чепец с лентами, как потом, разгневавшись на господина соседа за неприличный вопрос: «что, мол, должен быть у вас, сударыня, капитал?», приказали ему от дому отказать, и как они тогда же приказали, чтоб все после их кончины, даже до самомалейшей тряпицы, было предоставлено Федору Ивановичу. И точно: Лаврецкий нашел весь теткин скарб в целости, не выключая праздничного чепца с лентами цвета массака и желтого платья из трю-трю-левантина. Старинных бумаг любопытных, документов, на которые рассчитывал Лаврецкий, не оказалось никаких, кроме одной ветхой книжки, в которую дедушка его Петр Андреич вписывал — то: «Празднование в городе Санктпетербурге замирения, заключенного с Турецкой империей его сиятельством князем Александр Александровичем Прозоровским»; то рецепт грудного декохта с примечанием: «Сие наставление дано генеральше Прасковье Федоровне Салтыковой от прото-пресвитера церкви Жи-

воначальныя Троицы Феодора Авксентиевича»; политическую новость следующего рода: «О тиграх французах что-то замолкло»; — и тут же рядом: «В Московских ведомостях показано, что скончался господин премиер-майор Михаил Петрович Колычев. Не Петра ли Васильевича Колычева сын?» Лаврецкий нашел также несколько старых календарей и сонников и таинственное сочинение г. Амбодика; воспоминания возбудили в нем давно забытые, но знакомые «Символы и Эмблемы». В туалетном столике Глафиры Петровны Лаврецкий нашел небольшой пакет, завязанный черной ленточкой, запечатанный черным сургучом и засунутый в самую глубь ящика. В пакете лежали лицом к лицу пастелевый портрет его отца в молодости, с мягкими кудрями, рассыпанными по лбу, с длинными томными глазами и полураскрытым ртом, — и почти стертый портрет бледной женщины в белом платье, с белым розаном в руке, — его матери. С самой себя Глафира Петровна никогда не позволила снять портрета. «Я, батюшка, Федор Иваныч, — говаривал Лаврецкому Антон, — хоша и в господских хоромах тогда жительства не имел, а вашего прадедушку, Андрея Афанасьича помню — как же: мне, когда они скончались, восемнадцатый годочек пошел. Раз я им в саду встрелся, — так даже поджилки затряслися; однако они ничего, только спросили, как зовут, — и в свои покои за носовым платком послали. *Барин был, что и говорить, — и старшего над собой не знал. Потому была, доложу вам, у вашего прадедушки чудная така ладонка; с Афонской горы им монах ту ладонку подарил. И сказал он ему этта монах-то: за твое, барин, радушие сие тебе дарю; носи — и суда не бойся.* Ну да ведь тогда, батюшка, известно, какие были времена: что барин восхотел, то и творил. Бывало, кто даже из господ вздумает им перечить, так они только посмотрят на него да скажут: мелко плаваешь; самое это у них было любимое слово. И жил он, ваш блаженныя памяти прадедушка, в хоромах деревянных малых; а что добра после себя оставил, серебра что, всяких запасов, — все подвалы битком набиты были. Хозяин был. Тот-то графинчик, что вы похвалить изволили, — их был: из него водку кушали. *А вот дедушка ваш Петр Андреич и палаты себе поставил каменныя, а добра не нажил, все у них пошло хинею; и жили они хуже папень-*

киного, и удовольствий никаких себе не производили,— а денежки все порешил, и помянуть его нечем; ложки серебряной от них не осталось, — и то еще спасибо, Глафира Петровна порадела».

— А правда ли, — перебивал его Лаврецкий, — ее старой колотовкой звали?

— Да ведь кто звал! — возражал с неудовольствием Антон...

— А что, батюшка, — решился спросить однажды старик, — что наша барыня, где изволит свое пребывание иметь?

— Я развелся с женою, — проговорил с усилием Лаврецкий. — Пожалуйста, не спрашивай о ней.

— Слушаю-с, — печально возразил старик» [18].

Какая огромная разница между этими мягкими отношениями к действительности, между этим симпатическим ее представлением — и между отрицательною манерою литературы сороковых годов, то есть между первоначальными отношениями самого Тургенева к действительности! Как много было ложного в этих первоначальных отношениях поэта к жизни, к действительному быту, — ложного до комизма! Ведь было время, когда рисовал он, например, так образ помещика:

Он с детства не любил подтяжек,
Любил простор, любил покой
И лень: но странен был покрой
Его затейливых фуражек;
Любил он жирные блины, и т. д. [19].

Удивительная была вражда к простору и главным образом к здоровью в былые годы литературы. Случалось ли автору (я беру все примеры из самого Тургенева) попасть на провинциальный бал, ему становилось несносно видеть здоровые и простодушные девические физиогномии:

Вот *чисто русская* красотка:
Одета плохо, *тяжела* (?)
И *неловка,* но весела,
Добра, болтлива, как трещотка [20].

Ведь собственно говоря, если бы наши яростные враги «обломовщины» хотели и могли быть последовательны, они должны бы были с ужасом отворотиться от теперешнего Тургенева, в пользу Тургенева прежнего.

Ведь ни больше ни меньше как к тому, что они называют Обломовкой и обломовщиной, — относится он теперь с художническою симпатиею [21]. Ведь и Лаврецкий, и его Лиза, и неоцененная Марфа Тимофеевна, все это обломовщина, обломовцы — да еще какие, еще как тесно, физиологически связанные не только с настоящим и будущим, но с далеким прошедшим Обломовки!

XXIV

Наше время есть время всеобщих исповедей, и такую искреннюю, полную исповедь более всего представляют произведения Тургенева вообще и «Дворянское гнездо» в особенности.

Для того чтобы понять последние результаты этой искренней исповеди в «Дворянском гнезде» — нужно было проследить всю борьбу, высказывающуюся в произведениях Тургенева. Только зная эту борьбу, можно понять все значение стихов, которые он влагает в уста Михалевичу, и весь смысл того смирения перед народною правдою, которое проповедует Лаврецкий в разговоре с Паншиным.

Из этого не следует заключать, однако, чтобы Тургенев от одной теории перешел к другой. Славянофильство с восторгом приветствовало некоторые его произведения, особенно «Хоря и Калиныча», «Муму»; но поэт способен столь же мало поддаться и этому воззрению, поколику оно только — воззрение, как и другому, противуположному. В нем повторился только белкинский процесс пушкинской натуры, с расширенными сообразно требованиям эпохи требованиями. И, как Пушкин, — уходя в свое отрицательное *я,* в жизненные взгляды своего Ивана Петровича Белкина, вовсе, однако, не отрекался, как «от сатаны и всех дел его», от прежних идеалов, от *сил* своей природы, изведавших уже *добрая* и *злая*, а только давал права и почве наравне с силами, — так, с меньшим самообладанием, Тургенев кончил анализ натуры Рудина апотеозою его личности, действительно поэтической и грандиозной. Чувство поэта ставит его в разрез со всякою теориею — и оно-то сообщает его произведениям такую неотразимую, обаятельную силу, несмотря на их постоянную недоделанность.

Лицо Лаврецкого, даже так, как оно является в видимо недоделанном «Дворянском гнезде», — представитель (хотя никак не преднамеренный) сознания нашей эпохи. Лаврецкий — уже не Рудин, отрешенный от всякой почвы, от всякой действительности, — но, с другой стороны, уже и не Белкин, стоящий с действительностью в уровень. Лаврецкий — живой человек, связанный с жизнию, почвою, преданиями, но прошедший бездны сомнения, внутренних страданий, совершивший несколько моральных скачков. Отсюда выходит весь его душевный процесс, вся драма его отношений.

Он представитель *нашей* эпохи, эпохи самой близкой к нам — и как такового его надобно было отделить, оттенить от представителей эпох предшествовавших. Средство для такого отделения Тургенев избрал самое естественное — его родословную, образы его деда и отца.

Несмотря на то что прием этот не нов, несмотря на то что в наше время, в особенности после романа «Кто виноват?» и после «Семейной хроники», он повторяется довольно часто, — родословная Лаврецкого блещет такими яркими чертами, так мастерски схвачено в ней существенное и типическое, — что на нее можно смело указать как на chef d'oeuvre * в своем роде...

«Богаче и замечательнее всех Лаврецких был родной прадед Федора Иваныча, Андрей, человек жестокий, дерзкий, умный и лукавый. До нынешнего дня не умолкла молва об его самоуправстве, о бешеном его нраве, безумной щедрости и алчности неутолимой. Он был очень толст и высок ростом, из лица смугл и безбород, картавил и казался сонливым; но чем он тише говорил, тем больше трепетали все вокруг него. Он и жену достал себе под стать. Пучеглазая, с ястребиным носом, с круглым желтым лицом, цыганка родом, вспыльчивая и мстительная, она ни в чем не уступала мужу, который чуть не уморил ее и которого она не пережила, хотя вечно с ним грызлась. Сын Андрея, Петр, Федоров дед, не походил на своего отца: это был простой, степной барин, довольно взбалмошный, крикун и копотун, грубый, но не злой, хлебосол и псовый охотник. Ему было за тридцать лет, когда наследовал от отца две тысячи душ в отличном порядке; но он скоро

---

* шедевр *(франц.)*.— *Ред.*

распустил, частью продал свое именье, дворню избаловал. Как тараканы, сползались со всех сторон знакомые и незнакомые мелкие людишки в его обширные, теплые и неопрятные хоромы; все это наедалось, чем попало, но досыта, напивалось допьяна и тащило вон, что могло, прославляя и величая ласкового хозяина; и хозяин, когда был не в духе, тоже величал своих гостей — дармоедами и прохвостами, а без них скучал. Жена Петра Андреича была смиренница; он взял ее из соседнего семейства, по отцовскому выбору и приказанию; звали ее Анной Павловной. Она ни во что не вмешивалась, радушно принимала гостей и охотно сама выезжала, хотя пудриться, по ее словам, было для нее смертью. Поставят тебе, рассказывала она в старости, войлочный шлык на голову, волосы все зачешут кверху, салом вымажут, мукой посыплют, железных булавок натыкают, — не отмоешься потом; а в гости без пудры нельзя, обидятся, — мýка! Она любила кататься на рысаках, в карты готова была играть с утра до вечера и всегда, бывало, закрывала рукой записанный на нее копеечный выигрыш, когда муж подходил к игорному столу; а все свое приданое, все деньги отдала ему в безответное распоряжение. Она прижила с ним двух детей: сына Ивана, Федорова отца, и дочь Глафиру. Иван воспитывался не дома, а у богатой, старой тетки, княжны Кубенской: она назначила его своим наследником (без этого отец бы его не отпустил); одевала его, как куклу; нанимала ему всякого рода учителей, приставила к нему гувернера, француза, бывшего аббата, ученика Жан-Жака Руссо, некоего m-r Courtin de Vaucelles, ловкого и тонкого проныру — самую, как она выражалась, fine fleur * эмиграции, и кончила тем, что чуть не семидесяти лет вышла замуж за этого финь-флёра, перевела на его имя все свое состояние и вскоре потом, разрумяненная, раздушенная амброй à la Richelieu **, окруженная арапчонками, тонконогими собачками и крикливыми попугаями, умерла на шелковом кривом диванчике времен Людовика XV, с эмалевой табакеркой работы Петитó в руках, — и умерла, оставленная мужем: вкрадчивый господин Куртен предпочел удалиться в Париж

* самый цвет (*франц.*). — *Ред.*
** на манер Ришелье (*франц.*). — *Ред.*

с ее деньгами. Ивану пошел всего двадцатый год, когда этот неожиданный удар над ним разразился; он не захотел остаться в теткином доме, где он из богатого наследника внезапно превратился в приживальщика, — в Петербурге, где общество, в котором он вырос, перед ним закрылось; к службе с низких чинов, трудной и темной, он чувствовал отвращение (все это происходило в самом начале царствования императора Александра), — пришлось ему поневоле вернуться в деревню к отцу. Грязно, бедно, дрянно показалось ему его родимое гнездо; глушь и копоть степного житья-бытья на каждом шагу его оскорбляли; скука его грызла; зато и на него все в доме, кроме матери, недружелюбно глядели. Отцу не нравились его столичные привычки, его фраки, жабо, книги, его флейта, его опрятность, в которой недаром чуялась ему гадливость; он, то и дело, жаловался и ворчал на сына. «Все здесь не по нем, — говаривал он, — за столом привередничает, не ест, людского запаху, духоты переносить не может, вид пьяных его расстроивает, драться при нем тоже не смей, служить не хочет, слаб, вишь, здоровьем; фу-ты, неженка эдакой! А все оттого, что Во́лтер в голове сидит». Старик особенно не жаловал Вольтера, да еще «изувера» Дидерота, хотя ни одной строки из их сочинений не прочел: читать было не по его части. Петр Андреич не ошибался; точно — и Дидерот и Вольтер сидели в голове его сына, и не они одни — и Руссо, и Рейналь, и Гельвеций, и много других подобных им сочинителей сидели в его голове, — но в одной только голове. Бывший наставник Ивана Петровича, отставной аббат и энциклопедист, удовольствовался тем, что влил целиком в своего воспитанника всю премудрость 18-го века, — *и он так и ходил, наполненный ею, она пребывала в нем не смешавшись с его кровью, не проникнув в его душу, не сказавшись крепким убежденьем...* Да и возможно ли было требовать убеждений от молодого малого пятьдесят лет тому назад, когда мы еще и теперь не доросли до них? Посетителей отцовского дома Иван Петрович тоже стеснял; он ими гнушался, они его боялись, — а с сестрой Глафирой, которая была двенадцатью годами старше его, он не сошелся вовсе. Эта Глафира была странное существо, некрасивая, горбатая, худая, с широко раскрытыми, строгими глазами и сжатым тонким ртом, она

лицом, голосом, угловатыми быстрыми движениями напоминала свою бабку, цыганку, жену Андрея. Настойчивая, властолюбивая, она и слышать не хотела о замужестве. Возвращение Ивана Петровича ей пришлось не по нутру; пока княжна Кубенская держала его у себя, она надеялась получить, по крайней мере, половину отцовского имения: она и по скупости вышла в бабку. Сверх того, Глафира завидовала брату; он так был образован, так хорошо говорил по-французски, с парижским выговором, а она едва умела сказать «бонжур» да «коман ву порте ву?». Правда, родители ее по-французски вовсе не разумели, — да от этого ей не было легче. Иван Петрович не знал, куда деться от тоски и скуки; невступно год провел он в деревне; да и тот показался ему за десять лет. Только с матерью своею он и отводил душу и по целым часам сиживал в ее низких покоях, слушая незатейливую болтовню доброй женщины и наедаясь вареньем».

Насколько этот тип из предшествовавшего поколения необходим для освещения фигуры Федора Лаврецкого — очевидно. Здесь сопоставлены две эпохи в их существенных отличиях: развития чисто внешнего и развития внутреннего.

Особенно замечательно еще то, что тип Ивана Петровича напоминает тип Василья Лучинова — но уже отношение автора к этому типу совершенно изменилось. Из трагического оно перешло почти что в комическое.

Когда Иван Петрович связался с девкой Маланьей, весть об этом скоро дошла до Петра Андреича.

«В другое время он, вероятно, не обратил бы внимания на такое маловажное дело; но он давно злился на сына и обрадовался случаю пристыдить петербургского мудреца и франта. Поднялся гвалт, крик и гам; Маланью заперли в чулан; Ивана Петровича потребовали к родителю. Анна Павловна тоже прибежала на шум. Она попыталась было укротить мужа, но Петр Андреич уже ничего не слушал. Ястребом напустился он на сына, упрекал его в безнравственности, в безбожии, в притворстве; кстати выместил на нем всю накипевшую досаду против княжны Кубенской, осыпал его обидными словами. Сначала Иван Петрович молчал и крепился, но когда отец вздумал грозить ему постыд-

ным наказаньем, он не вытерпел. «Изувер Дидерот опять на сцене, — подумал он, — так пущу же я его в дело, постойте; я вас всех удивлю». И тут же спокойным, ровным голосом, хоть с внутренней дрожью во всех членах, Иван Петрович объявил отцу, что он напрасно укорял его в безнравственности; что хотя он не намерен оправдывать свою вину, но готов ее исправить, и тем охотнее, что чувствует себя выше всяких предрассудков, а именно — готов жениться на Маланье. Произнеся эти слова, Иван Петрович, бесспорно, достиг своей цели; он до того изумил Петра Андреича, что тот глаза вытаращил и онемел на мгновенье; но тотчас же опомнился и, как был в тулупчике на беличьем меху и в башмаках на босу ногу, так и бросился с кулаками на Ивана Петровича, который как нарочно в тот день причесался à la Titus и надел новый английский синий фрак, сапоги с кисточками и щегольские лосинные панталоны в обтяжку. Анна Павловна закричала благим матом и закрыла лицо руками, а сын ее побежал, побежал через весь дом, выскочил на двор, бросился в огород, в сад, через сад вылетел на дорогу, и все бежал без оглядки, пока наконец перестал слышать за собою тяжелый топот отцовских шагов и его усиленные, прерывистые крики. «Стой, мошенник! — вопил он, — стой! прокляну!» Иван Петрович спрятался у соседнего однодворца, а Петр Андреич вернулся домой весь изнеможенный, в поту, объявил, едва переводя дыхание, что лишает сына благословения, *приказал сжечь все его дурацкие книги,* а девку Маланью немедленно сослать в дальнюю деревню».

Если вы хорошо помните сцену с отцом Василья Лучинова — эту великолепную, до трагизма возвышающуюся сцену — вы, вероятно, соглашаетесь со мною и в великом сходстве этих двух сцен, и в различии отношения к ним Тургенева. Но — на новую манеру изображения вовсе не следует смотреть как на покаяние поэта в прежней. «Изувер Дидерот», *внешне* подействовавший на Ивана Петровича, въелся в Василья Лучинова до мозга костей, потому что природа последнего — исключительнее и богаче — вот и вся разница. Иван Петрович и Василий Лучинов — две разные стороны одного и того же типа, как Чацкий и Репетилов, например, в отношении к людям эпохи двадцатых годов — две раз-

ные стороны типа. Ни больше, ни меньше. Как в «Трех портретах» манера изображения — истинная, — так и в вышеприведенном месте из «Дворянского гнезда» манера изображения истинная, а вовсе не покаятельная.

XXV

Федор Лаврецкий — герой «Дворянского гнезда» — и отец его, Иван Петрович, оба разрознились, разделились с окружавшею их действительностью, — но огромная бездна лежит между ними. Иван Петрович, усвоивший себе внешним образом учение «изувера Дидерота», так и остается на целую жизнь холодным, отрешившимся от связи с жизнию — да отрешившимся не вследствие какого-либо убеждения, а по привычке и по эгоистической прихоти — методистом.

Анализ жизни этого типического лица поистине глубок у Тургенева. Поразительная правдивость анализа высказывается в особенности в двух местах. Когда после ссоры с отцом и после брака своего с Маланьею Иван Петрович уехал в Петербург, он, по словам автора, «отправился с легким сердцем. Неизвестная будущность его ожидала; бедность, быть может, грозила ему; *но он расстался с ненавистной ему жизнию,* а главное — не выдал своих наставников, действительно пустил в ход и оправдал на деле Руссо, Дидерота и La Déclaration des droits de l'homme *. *Чувство совершенного долга, торжества, чувство гордости наполняло его душу...»* Заметка истинно художническая, беспристрастие истинного поэта!.. Ведь он тоже не совсем из дюжинных, этот Иван Петрович: кряжевая, крепкая натура отца и деда в нем таки сидит, только она обернулась в другую сторону... С другой стороны, — двенадцатый год вызывает его из-за границы — черта, исторически верная в отношении к людям той эпохи... «Увидавшись в первый раз после шестилетней разлуки, отец с сыном обнялись *и даже словом не помянули о прежних раздорах;* не до того было тогда: вся Россия поднималась на врага — и оба они почувствовали, что русская кровь

* «Декларацию прав человека» *(франц.).— Ред.*

течет в их жилах...» Это в высочайшей степени верно исторически и правдиво художественно. Личность у нас всегда и во все эпохи удивительно способна расти с событиями, — хотя, к сожалению, так же легко и сокрушается под гнетом событий — и раз сокрушившись, начинает идти с горы, да как еще: не успеешь оглянуться — она уже на крайней степени падения... Так было, по крайней мере, до конца той эпохи, которой типически обыкновенным представителем является отец Федора Лаврецкого. Я говорю, типически обыкновенным — ибо за что же обижать верхи всякой эпохи? Василий Лучинов, разбитый параличом, но умирающий сурово и гордо, Владимир Дубровский, повершающий трагически, старик Алексей Иванович, брат *сенатора,* до конца выдерживающий по убеждению свой холодный методизм [22], — вот верхи эпохи, души, в которые учение «изувера Дидерота» или Бентама проникало глубоко, — да зато ведь и детьми их, если таковые у них были, — были не Лаврецкие, а Печорины и Бельтовы... Иван же Петрович непременно должен был кончить так, как кончает он у Тургенева, и мастерски ведет его автор к этому обычному концу.

«Иван Петрович, — говорит он, — вернулся в Россию англоманом. Коротко остриженные волосы, накрахмаленное жабо, долгополый гороховый сюртук с множеством воротничков, кислое выражение лица, что-то резкое и вместе равнодушное в обращении, произношение сквозь зубы, деревянный внезапный хохот, отсутствие улыбки, исключительно политический и политико-экономический разговор, страсть к кровавым ростбифам и портвейну, — все в нем так и веяло Великобританией, весь он казался пропитан ее духом. Но — чудное дело! — превратившись в англомана, Иван Петрович стал в то же время патриотом, — по крайней мере, он называл себя патриотом, хотя Россию знал плохо, не придерживался ни одной русской привычки и по-русски изъяснялся странно: в обыкновенной беседе речь его, неповоротливая и вялая, вся пестрела галлицизмами; *но чуть разговор касался предметов важных, — у Ивана Петровича тотчас являлись выражения вроде: «оказать новые опыты самоусердия»; «сие не согласуется с самою натурою обстоятельства».* Иван Петрович привез с собою несколько рукописных планов, касавшихся до

устройства и улучшения государства; он очень был недоволен всем, что видел, — отсутствие системы в особенности возбуждало его желчь. При свидании с сестрою он с первых же слов объявил ей, что он намерен ввести коренные преобразования, что впредь у него все будет идти по новой системе. Глафира Петровна ничего не отвечала Ивану Петровичу, только зубы стиснула и подумала: «Куда же я-то денусь?» Впрочем, приехавши в деревню вместе с братом и племянником, она скоро успокоилась. *В доме точно произошли некоторые перемены; приживальщики и тунеядцы подверглись немедленному изгнанию; в числе их пострадали две старухи, одна — слепая, другая — разбитая параличом, да еще дряхлый маиор очаковских времен, которого, по причине его действительно замечательной жадности, кормили одним черным хлебом да чечевицей.* Также вышел приказ не принимать прежних гостей: всех их заменил дальний сосед, какой-то белокурый золотушный барон, очень хорошо воспитанный и очень глупый человек. Появились новые мебели из Москвы; завелись плевальницы, колокольчики, умывальные столики; завтрак стал иначе подаваться; иностранные вина изгнали водки и наливки; людям пошили новые ливреи; к фамильному гербу прибавилась подпись: «In recto virtus»... * В сущности же, власть Глафиры нисколько не уменьшилась; все выдачи, покупки по-прежнему от нее зависели; вывезенный из-за границы камердинер из эльзасцев попытался было с нею потягаться, — и лишился места, несмотря на то что барин ему покровительствовал. Что же касается до хозяйства, до управления имениями (Глафира Петровна входила и в эти дела), то, несмотря на неоднократно выраженное Иваном Петровичем намерение вдохнуть новую жизнь в этот хаос, — все осталось по-старому, — *только оброк кой-где прибавился, да барщина стала потяжелей, да мужикам запретили обращаться прямо к Ивану Петровичу.* Патриот очень уж презирал своих сограждан. Система Ивана Петровича в полной силе своей применена была только к Феде: воспитание его действительно подверглось «коренному преобразованию», — отец исключительно занялся им».

* В законности — добродетель (*лат.*). — *Ред.*

Такова *реформаторская* деятельность Ивана Петровича. Пропуская, как эта реформаторская деятельность обращается на воспитание Феди, я переношусь прямо к перелому, совершающемуся в этой натуре. «Настал, — говорит автор, — 1825 год и много принес с собою горя. Иван Петрович поспешил удалиться в деревню и заперся в своем доме. Прошел еще год, и Иван Петрович вдруг захилел, ослабел, опустился: здоровье ему изменило. Вольнодумец начал ходить в церковь и заказывать молебны; европеец стал париться в бане, обедать в два часа, ложиться в девять, засыпать под болтовню старого дворецкого; государственный человек сжег все свои планы, всю переписку, трепетал перед губернатором и егозил перед исправником; человек с закаленной волей хныкал и жаловался, когда у него вскакивал веред, когда ему подавали тарелку холодного супа...»

Увы! это не повесть с подробностями, нарочно придуманными для того, чтобы в конце ее можно было воскликнуть: «И вот что может делаться из человека!» — это нагая, беспощадная, да вдобавок еще историческая правда. Вспомните, как умирал один из передовых людей своей эпохи, Фонвизин[23], как умирали многие из так называемых вольнодумцев и учеников «изувера Дидерота».

Смерть Ивана Петровича — такая же типическая, в смысле типически обыкновенного, как и вся жизнь его, как и перелом, с ним совершившийся, — именно с ним, а не в нем, ибо в нем собственно ничего не совершалось.

«Не доверяя искусству русских врачей, он стал хлопотать о позволении отправиться за границу. Ему отказали. Тогда он взял с собою сына и целых три года проскитался по России от одного доктора к другому, беспрестанно переезжая из города в город и приводя в отчаянье врачей, сына, прислугу своим малодушием и нетерпением. Совершенной тряпкой, плаксивым и капризным ребенком воротился он в Лаврики. Наступили горькие денечки, натерпелись от него все. Иван Петрович утихал только, пока обедал; никогда он так жадно и так много не ел; все остальное время он ни себе, никому не давал покоя. Он молился, роптал на судьбу, бранил себя, бранил политику, свою систему, бранил

все, чем хвастался и кичился, все, что ставил некогда сыну в образец; твердил, что ни во что не верит, — и молился снова; не выносил ни одного мгновенья одиночества и требовал от своих домашних, чтобы они постоянно, днем и ночью сидели возле его кресел и занимали его рассказами, которые он то и дело прерывал восклицаниями: вы все врете, — экая чепуха!

Особенно доставалось Глафире Петровне; он решительно не мог обойтись без нее; и она до конца исполняла все прихоти больного, хотя иногда не тотчас решалась отвечать ему, чтобы звуком голоса не выдать душившей ее злобы. Так проскрипел он еще два года и умер, в первых числах мая, вынесенный на балкон, на солнце. «Глаша, Глашка! бульонцу, бульонцу, старая дур...», — пролепетал его коснеющий язык и, не договорив последнего слова, умолк навеки. Глафира Петровна, которая только что выхватила чашку бульону из рук дворецкого, остановилась, посмотрела брату в лицо, медленно, широко перекрестилась и удалилась молча; а тут же находившийся сын тоже ничего не сказал, оперся на перила балкона и долго глядел в сад, весь благовонный и зеленый, весь блестевший в лучах золотого весеннего солнца. Ему было двадцать три года: как страшно, как незаметно скоро пронеслись эти двадцать три года!.. Жизнь открывалась перед ним».

Таков — отец Лаврецкого, представитель обыкновенных образованных людей предшествовавшей двадцатым годам эпохи XIX века, эпохи, которой корни не в XIX, а в XVIII веке.

Равнодушие, если не озлобление, должны были мы все, дети XIX века, чувствовать первоначально к XVIII веку, являвшемуся нам, всем более или менее, в подобных представителях... Хорошо художнику и его читателям относиться к подобным личностям как к типам, — но кто, как Федор Лаврецкий, вынес на себе всю тяжесть зависимости от подобного типа в жизни, — тот, по освобождении из-под гнета, законно мог почувствовать, что жизнь перед ним открывается [24].

Ведь это тип не простой, а тип реформаторский. Ведь он ломает жизнь по своему личному капризу, где только может, — ведь он своими бестолковыми реформаторскими замашками и оскорбляет, и, — когда эти

реформаторские замашки оказываются мыльными пузырями, — возбуждает к себе невольное презрение. Ведь когда перелом совершился с Иваном Петровичем — «сыну его уже пошел девятнадцатый год, и он начинал размышлять и высвобождаться из-под гнета давившей его руки; он и прежде замечал разладицу между словами и делами отца, между его широкими либеральными теориями и черствым, мелким деспотизмом: но он не ожидал такого крутого перелома. Застарелый эгоист вдруг выказался весь...»

Естественно, что в душе его глубоко должна была залечь любовь к тому именно, что ломал или пускался ломать его отец, — естественно, что он, человек страстный, впечатлительный и вместе мягкий, останется на всю жизнь романтиком, то есть человеком волнения, сумерек, переходной эпохи.

Когда Иван Петрович принялся за его воспитание, он уже не был то, что называется tabula rasa *,— он уже напитался воздухом окружавшего его быта под деспотическим, но все-таки менее давящим влиянием «колотовки» Глафиры Петровны.

«В обществе этой наставницы, тетки, да старой сенной девушки, Васильевны, провел Федя целых четыре года. *Бывало, сидит он в уголку с своими «Эмблемами» — сидит, сидит; в низкой комнате пахнет гераниумом, тускло горит одна сальная свеча, сверчок трещит однообразно, словно скучает, маленькие стенные часы торопливо чикают на стене, мышь украдкой скребется и грызет за обоями,* — а три старые девы, словно Парки, молча и быстро шевелят спицами, тени от рук их то бегают, то странно дрожат в полутьме, — и странные, также полутемные мысли роятся в голове ребенка. Никто бы не назвал Федю интересным дитятей; он был довольно бледен, но толст, нескладно сложен и неловок,— настоящий мужик, по выражению Глафиры Петровны; бледность скоро бы исчезла с его лица, если б его почаще выпускали на воздух. Учился он порядочно, хотя часто ленился; он никогда не плакал; зато по временам находило на него дикое упрямство; тогда уже никто не мог с ним сладить. Федя не любил никого из окружавших его... Горе сердцу, не любившему смолоду!»

---

* чистая доска *(лат.). — Ред.*

Когда уже есть подобные заложения в натуре, — то никакая система воспитания не истребит их. А система воспитания приложена была притом совсем противуположная натуре ребенка:

«Таким-то нашел его Иван Петрович и, не теряя времени, принялся применять к нему свою систему.— Я из него хочу сделать человека прежде всего, un homme *, — сказал он Глафире Петровне,— и не только человека, но спартанца.— Исполнение своего намерения Иван Петрович начал с того, что одел сына по-шотландски; двенадцатилетний малый стал ходить с обнаженными икрами и с петушьим пером на складном картузе; шведку заменил молодой швейцарец, изучивший все тонкости гимнастики; музыку, как занятие недостойное мужчины, изгнали навсегда; естественные науки, международное право, математика, столярное ремесло, по совету Жан-Жака Руссо, и геральдика, для поддержания рыцарских чувств,— вот чем должен был заниматься будущий «человек»; его будили в четыре часа утра, тотчас окачивали холодной водой и заставляли бегать вокруг столба на веревке; ел он раз в день, по одному блюду, ездил верхом, стрелял из арбалета; при всяком удобном случае упражнялся, по примеру родителя, в твердости воли, и каждый вечер вносил в особую книгу отчет прошедшего дня и свои впечатления; а Иван Петрович, со своей стороны, писал ему наставления по-французски, в которых он называл его mon fils и говорил ему vous **. По-русски Федя говорил отцу: «ты», но в его присутствии не смел садиться. «Система» сбила с толку мальчика, поселила путаницу в его голову, притиснула ее; но зато на его здоровье новый образ жизни благодетельно подействовал: сначала он схватил горячку, но вскоре справился и стал молодцом. Отец гордился им и называл его на своем странном наречии: сын натуры, произведение мое. Когда Феде минул шестнадцатый год, Иван Петрович почел за долг заблаговременно поселить в него презрение к женскому полу,— и молодой спартанец, с робостью на душе, с первым пухом на губах, полный соков, сил и крови, уже старался казаться равнодушным, холодным и грубым».

---

* человека *(франц.).— Ред.*

** мой сын... вы *(франц.).— Ред.*

Результатов система чисто внешняя могла добиться только внешних, да и то на время... В гнете «колотовки» была своего рода поэзия, в гнете Ивана Петровича никакой,— и когда умирает Иван Петрович, *жизнь открывается впервые перед Лаврецким!*

XXVI

Спартанская система воспитания, как всякая теория, нисколько не приготовила Лаврецкого к жизни... Лучшее, что дала ему жизнь, было сознание недостатков воспитания. Превосходно характеризует Тургенев умственное и нравственное состояние своего героя в эту эпоху его развития. «В последние пять лет,— говорит он о Лаврецком,— он много прочел и кое-что увидел; много мыслей перебродило в его голове; любой профессор позавидовал бы некоторым его познаниям, но в то же время он не знал *многого,* что каждому гимназисту давным-давно известно. Лаврецкий сознавал, что он не свободен, он втайне сознавал себя чудаком». Опять верная художественно и в высочайшей степени верная же исторически черта, характеризующая множество людей послепушкинской эпохи. Это уже не та эпоха, когда

..учились понемногу,
Чему-нибудь и как-нибудь[25].

Нет — это эпоха серьезных знаний с огромными пробелами, знаний, приобретенных большею частию саморазвитием, самомышлением,— эпоха Белинских, Кольцовых и многих, весьма многих из нас, если не всех поголовно...

Особенность Лаврецкого в том еще, что над ним тяготеет совершенно уродливое воспитание.

«Недобрую шутку сыграл англоман с своим сыном; капризное воспитание принесло свои плоды. Долгие годы он безотчетно смирялся перед отцом своим; когда же, наконец, он разгадал его, дело уже было сделано, привычка вкоренилась. *Он не умел сходиться с людьми, двадцати трех лет от роду,* с неукротимой жаждой любви в пристыженном сердце, он еще ни одной женщине не смел взглянуть в глаза. При его уме, ясном и здра-

вом, но несколько тяжелом, при его наклонности к *упрямству, созерцанию и лени,* ему бы следовало с ранних лет попасть в жизненный водоворот, а его продержали в искусственном уединении...»

Не одна теоретически спартанская система воспитания может произвести подобный результат... Всякий гнет, всякий деспотизм произвел бы подобный же, с другими, может быть, оттенками,— но подобный же. Я разумею, впрочем, гнет деспотизма домашнего, а не общественного воспитания: последний производит другие, столь же горькие, но совершенно другие результаты.

Дело в том только, что Лаврецкий, вступая в жизнь с жаждою жить, лишен всякого понимания жизни, всяких средств прямого сближения с жизнию; и что он должен непременно разбиться при столкновении с жизнию.

С поразительною логичностью,— вовсе не имея в виду заданной наперед темы, ведет художник создаваемый им характер...

Жажда любви томит Лаврецкого,— но дело в том,— чего, к сожалению, не развил и не досказал Тургенев,— дело в том, что самая жажда любви носит у Лаврецкого характер любви той эпохи, к которой он принадлежит. Предмет любви Тургенев указал своему Лаврецкому совершенно верно, но мало остановился на причинах любви. Лаврецкий *должен* был необходимо влюбиться в Варвару Павловну, о которой энтузиаст — Михалевич выражается так: «Это, брат ты мой,— эта девушка изумительное, гениальное существо, артистка в настоящем смысле слова, и притом предобрая...» Но *почему* жажда любви у него устремилась не на первую хорошенькую женщину, хоть бы она была горничная, а непременно на исключительную, по крайней мере, на кажущуюся исключительною женскую личность, и личность тонко развитую,— почему первое чувство любви есть у Лаврецкого некоторым образом *сделанное,* искусственное, подготовленное мечтами об идеале – не показано,— хотя из намека, что появление Михалевича подле этой женщины показалось Лаврецкому «знаменательно и странно», из этого намека очевидно, что перед автором носилась *типическая* любовь людей эпохи, которой Лаврецкий является представителем...

Вообще вся эпоха саморазвития Лаврецкого очерчена только верно в своих основах, но не художественно

полно, набросана, видимо, наскоро. Самые главы, в которых рассказывается эта эпоха и завязывается трагический узел, судьба Лаврецкого, странно коротки в сравнении с другими главами.

Самое лице Варвары Павловны, глубоко понятое и, по возвращении ее из-за границы, очерченное рельефно,— здесь только набросано. Вследствие такой наброски в ее личности есть явные противоречия.

Вспомните, какою она является на первый раз:

«Ноги подкашивались у спартанца, когда Михалевич ввел его в довольно плохо убранную гостиную Коробьиных и представил хозяевам. Но овладевшее им чувство робости скоро исчезло: в генерале врожденное всем русским добродушие еще усугублялось тою особенного рода приветливостью, которая свойственна всем немного замаранным людям; генеральша как-то скоро стушевалась; что же касается до Варвары Павловны, то она была так спокойна и самоуверенно-ласкова, что всякий в ее присутствии тотчас чувствовал себя как бы дома; притом от всего ее пленительного тела, от улыбавшихся глаз, от невинно-покатых плечей и бледно-розовых рук, от легкой и в то же время как бы усталой походки, от самого звука ее голоса, замедленного, сладкого,— веяло неуловимой, как тонкий запах, вкрадчивой прелестью, мягкой, пока еще стыдливой, негой, чем-то таким, что словами передать трудно, но что трогало и возбуждало, — и, уже конечно, возбуждало не робость. *Лаврецкий навел речь на театр, на вчерашнее представление; она тотчас сама заговорила о Мочалове и не ограничилась одними восклицаниями и вздохами, но произнесла несколько верных и женски проницательных замечаний насчет его игры.* Михалевич упомянул о музыке; она, не чинясь, села за фортепьяно и отчетливо сыграла несколько шопеновских мазурок, тогда только что входивших в моду».

Сличите это с изображением Варвары Павловны по возвращении ее из-за границы... В беседе с Паншиным: «Варвара Павловна показала себя большой философкой — на все у нее являлся готовый ответ; она ни над чем не колебалась, не сомневалась ни в чем; заметно было, что она много и часто беседовала с умными людьми разных разборов. Все ее мысли, чувства вращались около Парижа. Паншин повел разговор на литерату-

ру, — оказалось, *что она, так же как и он, читала одни французские книжки: Жорж Санд приводил ее в негодование, Бальзака она уважала, хотя он ее утомлял, в Сю и Скрибе видела великих сердцеведов, обожала Дюма и Феваля; в душе она им всем предпочитала Поль де Кока, хотя даже имени его не упомянула»*.

Тут очевидное противоречие с прежней Варварой Павловной, сочувствующей Мочалову, артисткой по натуре.

Вообще изображение Варвары Павловны страждет теми же недостатками против художественной правды, как изображение Паншина. Как к Паншину больше бы шло внешнее понимание Бетховена, так к Варваре Павловне — внешнее понимание Ж. Занда. Образ вышел бы менее резкий, но зато несравненно более правдивый.

XXVII

Резкость, или, лучше сказать, недоделанность художественного представления типа Варвары Павловны, есть, впрочем, резкость только по отношению к Тургеневу; ибо сравните Варвару Павловну хоть, например, с барыней, выведенной в повести г. Крестовского «Фразы»,— Варвара Павловна выиграет на сто процентов относительной мягкостью изображения.

Дело только в том, что Варвара Павловна, как и Паншин,— лица не центральные, даже не самостоятельные, не картины, а оттеняющие: один Лаврецкого, другая Лизу. Дело все в Лаврецком и в Лизе — узел драмы в их отношениях. Смысл этих отношений слишком ясен, чтобы о нем надобно было толковать долго. Человек, живший долго мечтательными, сделанными идеалами, разбившийся на этих идеалах, встречает, но поздно, в своей бытовой действительности простую, цельную, целомудренную женскую натуру, всю из покорности долгу, из глубоких сердечных верований, женской преданности, из самопожертвования, простирающегося до всего, кроме забвения долга... Женщина с мечтательным, сосредоточенным и затаенно-страстным характером встречает человека простого и целомудренного по натуре, но пережившего много, пугающего ее пережитою им жизнию, в которой сокрушилось у него множе-

ство верований, и влекущего ее к себе неотразимо. Влечет ее к нему и сожаление к нему, и непосредственно простое понимание его простого благородства... Драма их ведена с таким высоким художническим искусством, с такою глубиною анализа, с такою сердечностью — каким до сих пор не было примера... Следить за этою драмою во всех ее явлениях значило бы рассказывать содержание «Дворянского гнезда», всем давно известное, всеми чувствующими людьми давно перечувствованное, — да было бы и вне моей задачи, — задачи истолкования типов, являющихся вообще в деятельности Тургенева и в последнем произведении его в особенности.

Кончаю поэтому мои длинные рапсодии по поводу Тургенева и «Дворянского гнезда» анализом типа Лизы. В отношении к самой драме выскажу только два замечания,— 1) относительно Лемма, уже мной высказанное: что Лемм, видимо, приделан к драме для того только, чтобы выражалось поэтически лирическое настроение Лаврецкого в иные минуты, и 2) высказанное мною самому поэту тотчас же по прочтении «Дворянского гнезда»: это то, что он слишком поторопился ложным известием о смерти жены Лаврецкого — недостаточно затянул, завлек Лаврецкого и Лизу в психически безвыходное положение. Недостаток силы, энергии в манере — результат женственно-мягкой впечатлительности тургеневского творчества — сказался и здесь, как повсюду.

Обращаясь к типу Лизы, я прежде всего скажу о важности и значении этого типа в нашей современной жизни.

Русский идеал женщины до сих пор, увы! выразился вполне только в Татьяне, да, кажется,— дальше этих граней пока и не пойдет.

Прежде всего, где и у кого, кроме Пушкина, явилась русская женщина, то есть русская идеальная женщина?.. Положительно нигде. Княгиня Мери Лермонтова — экзотическое растение; прелестный образ, мелькающий у него в «Сказке для детей», эта «маленькая Нина», с одной стороны,— высокопоэтический каприз, с другой,— выражение трагического протеста,— женщина, которая

...ускользнет, как змея,
Вспорхнет и умчится, как птичка [26],—

столь ясная в лирическом стихотворении его,— тоже каприз великой поэтической личности, а не идеал общий, объективный.

Гоголь не создал ни одного женского идеала, а принялся было создавать — вышла чудовищная Улинька[27]. Островский тоньше и глубже всех подметил некоторые особенности русского идеала женщины и в своей Любови Гордеевне, и в своей Груше,— но это только черты, намеки мастерские, тонкие, прелестные, но все-таки намеки и очерки. В самом полном женском лице своем, в Марье Андреевне[28] — типе высоком по поэтической задаче, оригинально задуманном и оригинально поставленном, но не выразившемся живыми чертами, живою речью,— отразился опять образ Татьяны. Перед Толстым, в его «Двух гусарах»,— во второй половине этого этюда, мелькает прелестный, самобытный, объективно идеальный женский образ, да так и промелькнул этюдой, ничего не сказавши собою. Самые лирики наши в этом отношении то причудливо капризничают, как Фет, в своем идеале, созданном из игры лунных лучей или из блестящей пыли снегов[29], то — как Полонский — туманно любят «ложь в виде женщины милой»[30], то — как Майков — рисуют по какой-то обязанности идеалы пластические и классические, нося искренно в душе совершенно иные[31], то — как Некрасов — всю силу таланта и всю накипевшую горечь души употребляют на то, чтобы повторять лермонтовскую «Соседку».

А требование идеала, требование женщины, русской женщины слышно отовсюду. Первое, что заговорили о последнем романе Гончарова его жаркие поклонники, было то, что здесь, в этом романе, *впервые* после Татьяны является русский идеал женщины[32]. Этому *впервые* нечего удивляться — особенно мне, провозглашавшему некогда о новом слове по поводу Марьи Андреевны Островского. Наши различные провозглашения, несмотря на свои смешные стороны — имеют и стороны очень серьезные. Мы ждем от наших художников разрешения волнующих нас вопросов и исканий: мы жадно хватаемся за всякую попытку художественного разрешения, и до сих пор все разрешения, кроме Татьяны, Марьи Андреевны да тургеневской Лизы — оказываются более или менее несостоятельными перед судом общего сознания.

Гончаровская Ольга... Да сохранит господь бог от

гончаровской Ольги в ее зрелых, а тем более почтенных летах, самых жарких ее поклонников — вот ведь все, что скажет русский человек об этом хитро, умно и грациозно нарисованном женском образе. С одной стороны — она чуть что не Улинька, *подымающая* падшего Тентетникова, с другой — холодная и расчетливая резонерка, будущая чиновница — директорша департамента или, по крайней мере, начальница отделения, от которой «убегом уйдешь — в Сибирь Тобольский»[33], не то что на Выборгскую сторону, где спасся от нее Обломов. У русского человека есть непобедимое отвращение к *подымающим* его до вершины своего развития женщинам,— да и вообще замечено, что таковых любят только мальчики, едва скинувшие курточки. От такого идеала непосредственное чувство действительно прямо повлечет к Агафье Матвеевне, которая далеко не идеал, но в которой есть несколько черт, свойственных нашему идеалу, — и явилось бы более, если бы автор «Обыкновенной истории» и «Обломова» был побольше поэт, верил бы больше своим душевным сочувствиям, а не сочинял бы себе из этих сочувствий какого-то пугала, которое надобно преследовать.

Кого же еще прикажете вспомнить из наших женщин? Любовь Александровну Круциферскую?[34] Опять не идеал, а исключительное трагическое положение.

Остается положительно только Татьяна пушкинская с ее отражениями. Отражениями — и задачу Марьи Андреевны, и художественно созданный образ Лизы — называю я, конечно, не в смысле копий. Насколько оригинальны и действительны положения, в которые поставлена Марья Андреевна и которые говорят за нее гораздо лучше, чем она сама говорит, насколько оригинально лице Лизы — все знают. Но ни Марья Андреевна, ни Лиза нейдут дальше того идеала, который сам поэт называл:

Татьяны милый идеал...[35] —

в который положил он все сочувствия своей великой души, умевшей на все отзываться жарко — и на пластические образы, и на ту красоту, перед которой

Ты остановишься невольно,
Благоговея богомольно
Перед святыней красоты[36],—

и на трагически капризные существования, которые совершают свой путь,

Как беззаконная комета
В кругу расчисленных светил...[37]

Дальше его мы пока не пошли, и словом о нем заключаю я рассуждения о поэте нашей эпохи, в котором с наибольшею полнотою, хотя в иных, соответственных нашей эпохе формах, повторился почти всесторонне его нравственный процесс.

ПОСЛЕ «ГРОЗЫ» ОСТРОВСКОГО
ПИСЬМА К ИВАНУ СЕРГЕЕВИЧУ ТУРГЕНЕВУ

Гроза очищает воздух.

Физическая аксиома

...Смирение перед народною правдою.

Слова Лаврецкого [1]

...А что-то скажет народ?..

Гоголевский «Разъезд» [2]

Письмо первое

НЕИЗБЕЖНЫЕ ВОПРОСЫ

I

Вот что скажет народ!.. думал я, выходя из ложи в коридор после третьего действия «Грозы», закончившегося искреннейшим взрывом общего восторга и горячими вызовами автора [3].

Впечатление сильное, глубокое и главным образом положительно *общее* произведено было не вторым действием драмы, которое, хотя и с некоторым трудом, но все-таки можно еще притянуть к карающему и обличительному роду литературы,— а концом третьего, в котором (конце) решительно ничего иного нет, кроме поэзии народной жизни,— смело, широко и вольно захва-

ченной художником в одном из ее существеннейших моментов, не допускающих не только обличения, но даже критики и анализа: так этот момент схвачен и передан поэтически, непосредственно. Вы не были еще на представлении, но вы знаете этот великолепный по своей смелой поэзии момент — эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, *«забавными»,* тайными речами, всю полную обаяния страсти веселой и разгульной и не меньшего обаяния страсти глубокой и трагически-роковой. Это ведь создано так, как будто не художник, а целый народ создавал тут! И это-то именно было всего сильнее почувствовано в произведении массою, и притом массою в Петербурге, диви бы в Москве,— массою сложною, разнородною,— почувствовано при всей неизбежной (хотя значительно меньшей против обыкновения) фальши, при всей пугающей резкости александринского выполнения.

Для меня лично, человека в народ верующего и давно, прежде вашего Лаврецкого, воспитавшего в себе смирение перед народною правдою, понимание и чувство народа составляют высший критериум, допускающий над собою в нужных случаях поверку одним, уже только последним, самым общим критериумом христианства. Не народ существует для словесности, а словесность (в самом обширном смысле, то есть как все многообразное проявление жизни в слове) для народа,— и не словесностью создается народ, а народом словесность. Всякая же словесность, которая думает создать или пересоздать народ... Но здесь я лучше покамест остановлю речь свою и не докончу мысли, как Гамлет не доканчивает фразы: «И если солнце зарождает червей в дохлой собаке...» [4]

Накануне представления «Грозы» я долго говорил с вами о многом [5], что для меня и, судя по симпатии вашей к разговору, для вас самих составляет существенное верование по отношению к искусству и к жизни. Я собирался было писать к вам ряд писем, в которых с возможною и нужною — не для вас, конечно, а для других читателей — ясностью, с возможною и совершенно ненужною, но считающеюся за нужную в наше отвыкшее от отвлеченного мышления время, отчетливостью,



Ап. Григорьев.
С фотографии конца 1850-х годов.

изложить положения и логически жизненные последствия того общего взгляда на искусство и отношения искусства к жизни, который я не раз называл идеально-художественным. Взгляд этот — не новый какой-нибудь, — и, стало быть, я не имею претензии называть его *моим* взглядом; называю же я его так, то есть идеально-художественным, в противуположность двум другим: 1) взгляду, присвоившему себе в недавнее время название реального[6], но, в сущности, *теоретическому,* расстилающему бедную жизнь на прокрустово ложе, подчиняющему ее более или менее узкой теории, то есть совокупности последних результатов, добытых рассудком в последнюю минуту современной жизни, и 2) взгляду, присвоивающему себе название *эстетического,* проповедывающему свое дилетантское равнодушие к жизни и к ее существенным вопросам, во имя какого-то искусства для искусства, а потому гораздо более заслуживающему название взгляда материального[7],— грубо ли материального, тонко ли материального, это совершенно все равно. Естественно, что, противуполагая идеально-художественный взгляд эстетическому в таком смысле,— я не думаю ставить искусству какие-либо внешние цели или задачи. Искусство существует для души человеческой и выражает ее вечную сущность в свободном творчестве образов, и по этому самому оно — независимо, существует само по себе и само для себя, как все органическое, но душу и жизнь, а не пустую игру, имеет своим органическим содержанием.

Вместо развития этих общих основ, вместо задуманных было мною чисто философских бесед, которые откладываются на неопределенное время, но все-таки, если накипят когда-нибудь, то будут обращены к вам, я, весь под влиянием живого и, со всеми его недостатками, истинно могущественного художественного явления, решился повести с вами многие и долгие речи об Островском и значении его поэтической деятельности,— речи, которые прежде всего и паче всего будут искренни, то есть будут относиться к самой сущности дела, а не к чему-либо постороннему, *вне* дела лежащему, и самое дело намеренно или ненамеренно затемняющему.

Если некоторые из основных положений и последствий идеально-художественного взгляда, в применении к рассматриваемым явлениям, потребуют по существу са-

мого дела довольно подробного развития,— я буду без опасения отдаваться таким требованиям по весьма *понятному* желанию быть совершенно *понятным* моим читателям.

По поводу этого я позволяю себе сделать небольшое, чисто личное отступление: признаться вам откровенно — жалобы на непонятность моего обычного изложения мне серьезно надоели;[8] ибо я, как человек убеждения, позволяю себе дорожить моим убеждением. Убеждение — если оно есть действительное убеждение — покупается по большей части ценою умственных и нравственных процессов, более или менее продолжительных переворотов в душевном организме,— процессов и переворотов, не всегда, как вы знаете, легких — а не приходит с ветра. В ком есть сильная потребность высказать свои убеждения, в том очень естественно и желание, чтобы с ними, с этими составляющими нравственную жизнь человека убеждениями, или *соглашались,* или, что точно так же важно, *спорили.* До сих же пор я еще не имел удовольствия спорить как ни с кем из *теоретиков,* так и ни с кем из эстетиков.

Готовый с полною искренностью сознаться в грехе некоторой темноты изложения и некоторой излишней привязанности к анализу, я остаюсь, однако, при убеждении, что умственной лени, лени мыслить и следить за развитием чужой мысли, не надо по-настоящему баловать ни в себе, ни в других. Сжатые формы философского изложения — разумеется, там, где они нужны,— заменяют собою целые страницы резонерства, хотя, конечно, требуют от читателя самомышления, вовсе резонерством не требуемого.

Не отступаясь поэтому нисколько от права предполагать в моих читателях способность мыслить и следить за развитием чужой мысли, я, в настоящем случае, постараюсь только, сколь возможно, избегать сжатых формул и терминов философии тождества[9], но — счел бы грехом заменять их резонерством. Резонерство решительно противно всякому, чье мышление осиливает истины хоть немного более сложные, чем $2\times2=4$. Есть мышления, да и не женские только,— вы этого, к сожалению, не договорили,— в которых 2×2 дают не 4, а стеариновую свечку...[10] Вот для этих-то мышлений и создано в особенности резонерство. Шевеля и раздражая

умственное сладострастие, резонерство, этот процесс без результатов, это истинное и единственное искусство для искусства тем хорошо, что и на дело как будто похоже, то есть дает известную степень наслаждения, да и к делу ни к какому не ведет, то есть не требует от занимающихся им ни умственных, ни нравственных самопожертвований.

Истина философская, как изящное произведение, связана с известною целостью, есть органическое звено целого мира — и целый мир в ней просвечивает как в целом неделимом. Если душа ваша приняла ее, вас объял уже целый мир необходимо связанных с нею мыслей: у нее есть связи, родство, история и вследствие этого неотразимая, влекущая вперед сила — сила жизни.

Резонерство, это — дагерротип, случайный, сухой, мертвый, ни с чем разумно не связанный, умственный трутень, умственный евнух, порождение морального мещанства, его любимое чадо, высиженное им, как гомункулус Вагнером.

II

Позволив себе, по крайней необходимости, это небольшое вступление и облегчивши несколько душу излиянием моей глубокой ненависти к резонерству, столь нравящемуся большинству, перехожу к делу.

Я собираюсь, как я сказал, повести с вами *долгие* и совершенно *искренние* речи о значении деятельности Островского по поводу его последнего произведения, возбуждающего, по обыкновению, как и все предшествовавшие, различные толки, иногда, и даже очень часто, совершенно противуположные, иногда умные, иногда положительно дикие, но во всяком случае большею частию *неискренние,* то есть к делу не относящиеся, — а по поводу дела высказывающие те или другие общественные и нравственные теории критиков-публицистов. Критики-публицисты — вообще люди в высшей степени благонамеренные, проникнутые самым законным и серьезным сочувствием к общественным вопросам; теории их, если и подлежат спору во многих пунктах, как всякие теории, но тем не менее, проводя последовательно известные точки зрения на жизнь, содействуют необ-

ходимо к разъяснению существенных вопросов жизни; но дело-то в том, что эти теории, как бы умны они ни были, из каких бы законных точек ни отправились, в художественном произведении следят, да и могут следить только *ту* жизнь, которую видят с известных точек, а не ту, которая в нем, если оно есть истинно художественное произведение, просвечивает со всем своим многообъемлющим и в отношении к теориям часто ироническим смыслом. Художество, как дело синтетическое, дело того, что называется вдохновением, захватывает жизнь гораздо шире всякой теории, так что теория сравнительно с ним остается всегда назади.

Так оставило назади последнее произведение Островского все теории, по-видимому, столь победоносно и поистине блистательно высказанные замечательно даровитым публицистом «Современника» в статьях о «Темном царстве» [11].

Статьи эти наделали много шуму, да и действительно одна сторона жизни, отражаемой произведениями Островского, захвачена в них так метко, казнена с такою беспощадною последовательностью, заклеймена таким верным и типическим словом, что Островский явился перед публикой совершенно неожиданно обличителем и карателем самодурства. Оно ведь и так. Изображая жизнь, в которой самодурство играет такую важную, трагическую в принципе своем и последствиях и комическую в своих проявлениях, роль, Островский не относится же к самодурству с любовью и нежностью. Не относится с любовью и нежностью — следственно, относится с обличением и карою,— заключение прямое для всех, любящих подводить мгновенные итоги под всякую полосу жизни, освещенную светом художества, для всех теоретиков, мало уважающих жизнь и ее безграничные тайны, мало вникающих в ее иронические выходки.

Прекрасно! Слово Островского — обличение самодурства нашей жизни. В этом его значение, его заслуга как художника; в этом сила его, сила его действия на массу, на эту последнюю для него как для драматурга инстанцию.

Да точно ли в этом?

Беру факт самый яркий, не тот даже, с которого я начал свои рапсодии, а факт только возможный (увы! когда-то, наконец, возможный?) — беру возможное, или,

пожалуй, невозможное, представление первой его комедии «Свои люди сочтемся»... [12]

Остроумный автор статей «Темное царство» положительно, например, отказывает в своем сочувствии Большову даже и в трагическую минуту жизни этого последнего... Откажет ли ему в сожалении и, стало быть, известном сочувствии масса?.. Публицист — до чего не доведет человека теория — почти что стоит на стороне Липочки; по крайней мере, она у него включена в число протестанток и протестантов в быту, обуреваемом и подавляемом самодурством [13]. Спрашиваю вас: *как* масса отнесется к *протестантке* Липочке?.. Поймет ли она Липочку как *протестантку?*

В других комедиях Островского симпатии и антипатии массы так же точно разойдутся с симпатиями и антипатиями г.— бова, как постараюсь я доказать фактами и подробно впоследствии. А ведь это вопросы неотразимые. Островский прежде всего драматург: ведь он создает свои типы не для г.— бова, автора статей о «Темном царстве»,— не для вас, не для меня, не для кого-нибудь, а для массы, для которой он, пожалуй, как поэт ее, поэт народный, есть и учитель, но учитель с тех высших точек зрения, которые доступны ей, массе, а не вам, не мне, не г.— бову, с точек зрения, ею, массой, понимаемых, ею разделяемых.

Поэт — учитель народа только тогда, когда он судит и рядит жизнь во имя идеалов — жизни самой присущих, а не им, поэтом, сочиненных. Не думайте, да вы, вероятно, и не подумаете, чтобы массою здесь звал я одну какую-либо часть великого целого, называемого народом. Я зову массою, чувством массы, то, что в известную минуту сказывается невольным общим настроением, вопреки частному и личному, сознательному или бессознательному настроению в вас, во мне, даже в г. — бове — наравне с купцом из Апраксина ряда. Это что-то, сказывающееся в нас как нечто физиологическое, простое, неразложимое, мы можем подавлять в себе разве только фанатизмом теории.

Зато, посмотрите, какие следствия производит насильственное подавление в себе этого простого, физиологического чувства; полюбуйтесь, как души молодые и горячие, увлеченные фанатизмом теории, скачут по всем по трем вдогонку за первыми, высказавшими извест-

ным положительным образом известную, имеющую современное значение теорию, и не только вдогонку, а вперегонку, ибо теория есть идол неумолимо жадный, постоянно требующий себе новых и новых жертвенных треб.

Имеете ли вы понятие о статейке, появившейся в «Московском вестнике» по поводу «Грозы» Островского?[14] Статейка принадлежит к числу тех курьезов, которые будут дороги потомству, и даже весьма недалекому потомству; будут им отыскиваемы, как замечательные указания на болезни нашей напряженной и рабочей эпохи. Автор ее еще прежде *удивил* читателей неистово-напряженною статьей о русской женщине, по поводу ломаной натуры (если натурою называть это можно) Ольги в романе «Обломов»[15]. Но удивление, возбуждаемое статейкой о «Грозе», превосходит многими степенями удивление, произведенное прежнею. С какою наивною, чисто *ученою,* то есть мозговою, а не сердечною верою, юный (по всей вероятности) рецензент «Московского вестника» усвоил остроумную и блистательно высказанную теорию автора статей «Темное царство». Не знаю, стало ли бы у самого г.— бова столько смелой последовательности в проведении его мысли, как у его ученика и сеида. Даже сомневаюсь, чтобы стало; автор статей «Темное царство», судя по зрелому, мастерскому его изложению,— человек взрослый; даже готов подозревать, что г.— бов втихомолку хохочет над усердием своего сеида, втихомолку потому, что хохотать явно было бы недобросовестно со стороны г.— бова. Ведь «его же добром, да ему же челом», ведь рецензент «Московского вестника», собственно, только прилагает добросовестно к «Грозе» идеи автора «Темного царства», точно так же, как в статье о русской женщине он только проводил последовательно и с горячим энтузиазмом холодно-желчные идеи автора статей об обломовщине. Г-н Пальховский — имя юного рецензента — глубоко уверовал в то, что Островский каратель и обличитель самодурства и прочего, и вот «Гроза» вышла у него только сатирою, и *только* в смысле сатиры придал он ей значение. Мысль и сама по себе дикая, но полюбуйтесь ей в приложениях: в них-то вся сила, в них-то вся прелесть: Катерина не протестантка, а если и протестантка, то бессильная, не вынесшая сама своего *про-*

теста,— катай ее, Катерину! Муж ее уж совсем не протестант,— валяй же его, мерзавца! Извините за цинизм моих выражений, но они мне приходили невольно на язык, когда я с судорожным хохотом читал статью г. Пальховского, и, каюсь вам, вследствие статьи юного сеида г.— бова, я невольно хохотал над множеством положений серьезной и умной статьи публициста «Современника», разумеется, взятых только в их последовательном приложении. Протестантка Липочка, протестантки Матрена Савишна и Марья Антиповна, попивающие с чиновниками мадеру на вольном воздухе под Симоновым... как хотите, а ведь такого рода протестантизм — в иную минуту невольно представится очень забавным!

Но ведь смех смеху рознь, и в моем смехе было много грусти... и много тяжелых вопросов выходило из-за логического комизма.

Мне, право, иногда наше время представляется выраженным читателю смело, но верно, в сцене высокопоэтического создания «Komedya nieboska» * [16], в которой поэт приводит своего героя в сумасшедший дом и где в различных голосах сумасшедших слышны различные страшные вопли нашего времени, различные теории, более или менее уродливые, более или менее фанатические; страшная и глубокого смысла исполненная сцена!

Ведь не только г.— бов, даже сеид его,— по всей вероятности, человек, глубоким, хоть и мозговым процессом вырабатывающий свои убеждения,— не только, говорю я, они не смешны своими увлечениями,— они достойны за них, разумеется, не в равной мере, и сочувствия и уважения. Ведь мы ищем, мы просим ответа на страшные вопросы у нашей мало ясной нам жизни; ведь мы не виноваты ни в том, что вопросы эти страшны, ни в том, что жизнь наша, эта жизнь, нас окружающая, нам мало ясна с незапамятных времен. Ведь это поистине страшная, затерявшаяся *где-то* и *когда-то* жизнь, та жизнь, в которой рассказывается серьезно, как в «Грозе» Островского, что «эта Литва, она к нам с неба упала» [17], и от которой, затерявшейся *где-то* и *когда-то,* отречься нам нельзя без насилия над собою, противуестественного и потому почти преступного; та жизнь, с

* «Небожественная комедия» *(польск.).— Ред.*

которой мы все сначала враждуем и смирением перед неведомою правдою которой все люди с сердцем, люди плоти и крови кончали, кончают и, должно быть, будут еще кончать, как Федор Лаврецкий, обретший в ней свою искомую и созданную из ее соков Лизу; та жизнь, которой в лице Агафьи Матвеевны приносит Обломов в жертву деланную и изломанную, хотя внешне грациозную, натуру Ольги и в которой он гибнет, единственно, впрочем, по воле его автора, и не миря нас притом нисколько своею гибелью с личностью Штольца.

Да, страшна эта жизнь, как тайна страшна, и, как тайна же, она манит нас и дразнит и тащит...

Но куда? — вот в чем вопрос.

В омут или на простор и на свет? В единении ли с ней или в отрицании от нее, губящей обломовщины, с одной стороны, безысходно-темного царства, с другой, заключается для нас спасение?

III

Мы дошли до того, что с теми нравственными началами, с которыми до сих пор жили, или, лучше, прозябали, в тех общественных условиях, в которых пребывали, или, вернее, кисли, жить более не можем.

Мудрено ли, еще раз, что у всех явлений *таинственной* нашей жизни мы доискиваемся смысла; мудрено ли, что во всяком художественном создании, отразившем в своем фокусе наибольшую сумму явлений известного рода, мы ищем оправдания и подкрепления того смысла, который мы сами более или менее верно, но, во всяком случае, серьезно, придали явлениям, вследствие законного раздражения неправыми явлениями и еще более законного желания уяснить себе темные для нас явления?

Все это не только не мудрено, но совершенно логично. Всем этим совершенно объясняются различные отношения нашей мысли к произведениям искусства, которые сколько-нибудь сильно ее шевелят.

Кровные или мозговые, но (как те, так и другие) сильные и действительные вражды и сочувствия вносим мы в наши отношения к этим, по-видимому, невинным, чадам творчества и фантазии, и иначе быть не может.

Чада, как всякие чада, действительно невинны, но они живые порождения жизни. Время, когда создания искусства считались роскошью, увеселением без причин и последствий, давно прошло. Еще мрачный монах Савонарола, сожигая на площади Сан-Марко во Флоренции мадонн итальянских художников его времени, понимал, что невинные чада искусства могут возбуждать любовь и ненависть, как и виновные чада жизни...

Наше время еще больше это понимает. Фанатизм симпатий и антипатий прокрался даже и в ту область художества, которая наиболее чужда нравственных и жизненных требований, наименее к чему-либо обязывает,— даже в музыку, и фанатическая религия вагнеризма есть один из ярких симптомов страшной напряженности умственного и нравственного настройства нашей эпохи [18].

По этому-то самому нельзя в наше время отказать в уважении и сочувствии никакой честной теории, то есть теории, родившейся вследствие честного анализа общественных отношений и вопросов, и весьма трудно оправдать чем-либо дилетантское равнодушие к жизни и ее вопросам, прикрывающее себя служением какому-то чистому искусству. С теоретиками можно спорить: с дилетантами нельзя, да и не надобно. Теоретики режут жизнь для своих идоложертвенных треб, но это им, может быть, многого стоит. Дилетанты тешат только плоть свою, и как им, в сущности, ни до кого и ни до чего нет дела, так и до них тоже никому не может быть, в сущности, никакого дела. Жизнь требует порешений своих жгучих вопросов, кричит разными своими голосами, голосами почв, местностей, народностей, настроений нравственных в созданиях искусств, а они себе тянут вечную песенку про белого бычка, про искусство для искусства, и принимают невинность чад мысли и фантазии в смысле какого-то бесплодия. Они готовы закидать грязью Занда за неприличную тревожность ее созданий, и манерою фламандской школы оправдывать пустоту и низменность чиновнического взгляда на жизнь [19]. То и другое им равно ничего не стоит!

Нет! я не верю в их искусство для искусства не только в нашу эпоху,— в какую угодно *истинную* эпоху искусства. Ни фанатический гибеллин Дант [20], ни честный английский мещанин Шекспир, столь ненавистный

пуританам всех стран и веков *даже до сего дне,* ни мрачный инквизитор Кальдерон[21] не были художниками в том смысле, какой хотят придать этому званию дилетанты. Понятие об искусстве для искусства является в эпохи упадка, в эпохи разъединения сознания нескольких утонченного чувства дилетантов с народным сознанием, с чувством масс... Истинное искусство было и будет всегда народное, демократическое, в философском смысле этого слова. Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы. Поэты суть голоса масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат ключами к уразумению эпох — организмов во времени, и народов — организмов в пространстве.

Но из этой же самой народной, демократической сущности истинного искусства следует, что теории не могут обнять всего живого смысла поэтических произведений. *Теории, как итоги, выведенные из прошедшего рассудком,* правы всегда только в отношении к прошедшему, на которое они, как на жизнь, опираются; а прошедшее есть всегда только труп, покидаемый быстро текущею вперед жизнию, труп, в котором анатомия доберется до всего, кроме души. Теория вывела из известных данных известные законы и хочет заставить насильственно жить все последующие, раскрывающиеся данные по этим логически правильным законам. Логическое бытие самых законов несомненно, мозговая работа по этим отвлеченным законам идет совершенно правильно, да идет-то она в отвлеченном, чисто логическом мире, мире, в котором все имеет очевидную последовательность, строгую необходимость, в котором нет неисчерпаемого творчества жизни, называемого обыкновенно случайностью, называемого *так* до тех пор, пока оно не станет прошедшим и пока логическая анатомия не рассечет этого трупа и не приготовит нового аппарата в виде новой теории.

Кого ж любить, кому же верить,
Кто не изменит нам один?..[22] —

имеете право спросить меня и вы, и читатели моих писем к вам словами поэта.

Кого любить? Кому верить? Жизнь любить — и в жизнь одну верить, подслушивать биение ее пульса в

массах, внимать голосам ее в созданиях искусства и религиозно радоваться, когда она приподнимает свои покровы, разоблачает свои новые тайны и разрушает наши старые теории...

Это одно, что осталось нам, это именно и есть «смирение перед народною правдою», которым так силен ваш разбитый Лаврецкий.

Иначе, без смирения перед жизнию, мы станем непризванными учителями жизни, непрошеными печальниками народного благоденствия, — а главное, будем поставляемы в постоянно ложные положения перед жизнию.

IV

Опять обращаясь к фактам, породившим эти рассуждения, я указываю, как на больное место современных теорий, на толки о деятельности Островского. Сколько времени эта чисто уже свободная и со всеми своими недостатками целостная, органическая, живая деятельность ускользала из-под ножа теорий, не поддавалась их определениям, была за это преследуема, вовсе непризнаваема или полупризнаваема.

Явился наконец остроумный человек, который втиснул ее в такие рамки, что стало возможно помирить сочувствие к ней с сочувствием к интересам и теориям минуты, что она перестала выбиваться из общей колеи кары и обличения. Совершилось на глазах читателей одно из удивительнейших превращений. Драматург, которого обвиняли, иногда без оснований, иногда с основаниями, во множестве недостатков, недоделок и недосмотров;[23] писатель, которому в одной из нахальнейших статей одного погибшего журнала отказывали в истинном таланте;[24] которому в другой, не менее нахальной, хотя более приличной статье другого журнала, советовали преимущественно думать и думать,[25] — превратился из народного драматурга в чистого сатирика, обличителя самодурства, но зато — положительно был оправдан от всех обвинений. Все вины взвалены были на «темное царство», сатирик же явился решительно безупречным.

Повернет ли он круто, чтобы как-нибудь свести концы, характер какого-либо лица; оставит ли он какое драматическое положение в виде намека; недостанет ли

у него веры в собственный замысел и смелости довершить по народному представлению то, что началось по народному представлению, — виноват не он, виновато «темное царство», которого безобразий он каратель и обличитель. Что за нужда, что, прилагая одну эту мерку, вы урезываете в писателе его самые новые, самые существенные свойства, пропускаете или не хотите видеть его положительные, поэтические стороны; что нужды, что вы заставляете художника идти в его творчестве не от типов и их отношений, а от вопросов общественных и юридических. Мысль, взятая за основание, сама по себе верна. Ведь, опять повторяю, не относится же драматург к самодурству и безобразию изображаемой им жизни с любовью и нежностью, не относится, так, стало быть, относится с казнию и обличением. Ergo pereat mundus—fiat justitia!* Общее правило теоретиков действует во всей силе, и действительно разрушается целый мир, созданный творчеством, и на место образов являются фигуры с ярлыками на лбу: самодурство, забитая личность и т. д. Зато Островский становится понятен, то есть теория может вывести его деятельность как логическое последствие из деятельности Гоголя.

Гоголь изобличил нашу напоказ выставляемую, так сказать, официальную действительность; Островский подымает покровы с нашей таинственной, внутренней, бытовой жизни, показывает главную пружину, на которой основана ее многосложная машина, — самодурство; сам дает даже это слово для определения своего бесценного Кита Китыча...

Что же?

Ужель загадку разрешили,
Ужели *слово* найдено? [26] —

то слово, которое непременно несет с собою и в себе Островский, как всякий истинно замечательный, истинно народный писатель?

Ежели так, то найденное *слово* не должно бояться никакой поверки, тем более поверки жизнию. Ежели оно правильно, то всякую поверку выдержит. Ежели оно правильно, то из-под его широкой рамки не должны вы-

---

* Поэтому пусть погибнет мир, но совершится правосудие (*лат.*).— *Ред.*

биваться никакие черты того мира, к которому оно служит ключом. Иначе — оно или вовсе неверно, или верно только наполовину: к одним явлениям подходит, к другим не подходит. Позволяю себе предложить разом все недоумения и вопросы, возникающие из приложения слова к явлениям, — шаг за шагом, драма за драмою.

1) Что правильное, народное сочувствие, нравственное и гражданское, в «Семейной картине» — не на стороне протестанток Матрены Савишны и Марьи Антиповны, — это, я полагаю, несомненно, — хотя из несочувствия к ним нравственного народного сознания не следует сочувствия к самодурству Антипа Антипыча Пузатова и его матери, к ханжеству и гнусности Ширялова. Но — *как* изображено самодурство Антипа Антипыча: с злым ли юмором сатирика или с наивной правдою народного поэта? — это еще вопрос.

2) «Свои люди сочтемся» — прежде всего картина общества, отражение целого мира, в котором проглядывают многоразличные органические начала, а не одно самодурство. Что человеческое сожаление и сочувствие остается по ходу драмы за самодурами, а не за протестантами — это даже и не вопрос, хотя, с другой стороны, — не вопрос же и то, что Островский не поставлял себе задачею возбуждения такого сочувствия. Нет! он только не был сатириком, а был объективным поэтом.

3) Что в «Утре молодого человека» дело говорит самодур дядя, а не протестант племянник — тоже едва ли подлежит сомнению.

4) Мир «Бедной невесты» изображен с такою симпатиею поэта и так мало в нем сатирического в изображении того, что могло бы даже всякому другому подать повод к сатире, что нужна неимоверная логическая натяжка для того, чтобы сочувствовать в этом мире не высокой, приносящей себя в жертву долгу, покоряющейся, женской натуре, а одной только погибшей, хотя и действительно богатой силами, личности Дуни, как г.— бов. Дуня — создание большого мастера, и, как всякое создание истинного художества, носит в себе высоконравственную задачу; но задача-то эта — с простой, естественной, а не с теоретической, насильственной точки зрения — заключается вовсе не в протесте. В Дуне правильным образом сочувствует масса не ее гибели и протесту, а тем лучшим качествам великодушия, которые в ней уцелели

в самом падении, тому высокому сознанию греха, которое светится в ней, той покорности жребию, которая в ее сильной, широкой и размашистой натуре ценится вдвое дороже, чем в натуре менее страстной и богатой.

Так, по крайней мере, дело выходит с точки зрения простого смысла и простого чувства, а по-ученому там, не знаю, выйдет, может быть, и иначе. О том, как вся манера изображения и весь строй отношений к действительности в «Бедной невесте» противоречит манере Гоголя и его строю — я еще здесь и не говорю. Я беру только самое очевидное, понятное, такое, в чем теоретический масштаб положительно, на всякие глаза, расходится с настоящим делом.

5) В комедии «Не в свои сани не садись» — никакими рассуждениями вы не добьетесь от массы ни понимания вреда от самодурства почтенного Максима Федотыча Русакова, ни сочувствия к чему-либо иному, кроме как к положению того же Русакова, к простой и глубокой любви Бородкина и к нежестокому положению бедной девушки, увлеченной простотой своей любящей души — да советами протестантки тетушки *.

6) «Бедность не порок» — не сатира на самодурство Гордея Карпыча, а опять-таки, как «Свои люди сочтемся» и «Бедная невеста», поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами. Любим Торцов возбуждает глубокое сочувствие не протестом своим, а могучестью натуры, соединенной с высоким сознанием долга, с чувством человеческого достоинства, уцелевшими и в грязи, глубиною своего раскаяния, искреннею жаждою жить честно, по-божески, по-земски. Любовь Гордеевна, — один из прелестнейших, хоть и слегка очерченных женских образов Островского, — не забитая личность, возбуждающая только сожаление, а высокая личность, привлекающая все наше сочувствие, как не забитые личности ни Марья Андреевна, в «Бедной невесте», ни пушкинская Татьяна, ни ваша Лиза. Быт, составляющий фон широкой картины, взят —

---

* Комедия «Не в свои сани не садись» даже явно страждет в художественном отношении резкостью лицеприятного сочувствия к земскому быту, и никакие теоретические натяжки этого не прикроют.

на всякие глаза, кроме глаз теории, — не сатирически, а поэтически, с любовью, с симпатиею очевидными, скажу больше — с религиозным культом существенно-народного. За это даже вооружились на Островского во дни оны. Поэтическое, то есть прямое, а не косвенное, отношение к быту и было камнем претыкания и соблазна для присяжных ценителей Островского, причиною их, в отношении к нему, ложного положения, из которого думал вывести их всех г.—бов.

7) Набросанный очерк широкой народной драмы «Не так живи, как хочется» столь мало — сатира, что в изображении главного самодура, старика Ильи Ильича, нет и тени комизма. В Петре Ильиче далеко не самодурство существенная сторона характера. В создании Груши, и даже ее матери, виден для всякого, кроме теоретиков, народный поэт, а не сатирик. Груша в особенности есть лицо, изображенное положительно, а не отрицательно, изображенное как нечто живое и долженствующее жить.

8) Если бы *самодурство* Кита Китыча было одною целию изображения в комедии «В чужом пиру похмелье» — общественный смысл этой комедии не был бы так широк, каков он представляется в связи ее с «Доходным местом», с «Праздничным сном», с сценами «Не сошлись характером». Что Кит Китыч самодур — нет ни малейшего сомнения, но такого *милейшего* Кита Китыча создал поэт, а не сатирик, как не сатирик создавал Фальстафа. Ведь вам жаль расставаться с Китом Китычем, вы желали бы видеть его в различных подробностях его жизни, в различных его подвигах... Да и смысл-то комедии не в нем. Комедия эта, вместе с исчисленными мною другими, захватывает дело глубже идеи самодурства, представляет отношения земщины к чуждому и неведомому ей официальному миру жизни. Над Китом Китычем масса смеется добродушнейшим смехом. Горькое и трагическое, но опять-таки не сатирическое, лежит на дне этой комедии и трех последующих в идее нашей таинственной и как тайна страшной, затерявшейся где-то и когда-то жизни. Горькое и трагическое в судьбе тех, кого называет карасями Досужев «Доходного места», благороднейшая личность, которой практический ее героизм не указывает иного средства жить самому и служить народу, как писать прошения со вставлением всех орнаментов. Горькое и трагическое в том, что «царь Фараон

из моря выходит»[27] и что «эта Литва — она к нам с неба упала». Горькое и трагическое в том, что ученье и грамота сливаются в представлении отупелой земщины с тем, что «отдали мальчика в ученье, а ему глаз и выкололи»[28], — в том, что земщина, в лице глупого мужика Кита Китыча, предполагает в Сахаре Сахарыче власть и силу написать такое прошение, по которому можно троих человек в Сибирь сослать[29], и в лице умного мужа Неуеденова[30] — справедливо боится всего, что не она, земщина; в наивном письме Серафимы Карповны к мужу: «Что я буду значить, когда у меня не будет денег? Тогда я ничего не буду значить! Когда у меня не будет денег, — я кого полюблю, а меня, напротив того, не будут любить. А когда у меня будут деньги — я кого полюблю, и меня будут любить, и мы будем счастливы»[31]. Вот в чем истинно горькое и закулисно-трагическое этого мира, а не в самодурстве. Самодурство — это только накипь, пена, комический отсадок; оно, разумеется, изображается поэтом комически, — да как же иначе его и изображать? — но не оно — ключ к его созданиям!

Для выражения смысла всех этих, изображаемых художником с глубиною и сочувствием, странных, затерявшихся где-то и когда-то, жизненных отношений — слово *самодурство* слишком узко, и имя сатирика, обличителя, писателя отрицательного, весьма мало идет к поэту, который играет на всех тонах, на всех ладах народной жизни, который создает энергическую натуру Нади, страстно-трагическую задачу личности Катерины, высокое лицо Кулигина, Грушу, от которой так и пышет жизнию и способностью жить с женским достоинством — в «Не так живи, как хочется», старика Агафона в той же драме с его безграничною, какой-то пантеистическою, даже на тварь простирающеюся любовию.

Имя для этого писателя, для такого большого, несмотря на его недостатки, писателя — не сатирик, а народный поэт. Слово для разгадки его деятельности не «самодурство», а «народность». Только это слово может быть ключом к пониманию его произведений. Всякое другое — как более или менее узкое, более или менее теоретическое, произвольное — стесняет круг его творчества. Всяким другим словом теория как будто хочет сказать ему: «вот в этой колее ты нам совершенно по-

нятен, в этой колее мы тебя узакониваем, потому что в ней ты идешь к той цели, которую мы предписываем жизни. Дальше не ходи. Если ты прежде пытался ходить — мы тебя, так и быть, прощаем: мы наложим на твою деятельность мысль, которую мы удачно сочинили для ее пояснения, и обрежем или скроем все, что выходит из-под ее уровня!»

Чем же объяснить это, как не тем, что теоретики искали слова для загадочного явления, нашли его по крайнему разумению и включили Островского в область фактов, поясняющих и подтверждающих их начала? Что касается до эстетиков, — они хвалили Островского за литературное поведение, с большим вкусом — хотя не самостоятельно — указали на блестящие его стороны, да тем и ограничились[32]. Явление же само осталось неразгаданным, необъясненным, почти что таким же, каким оно было лет за восемь назад. Ни значение, ни особенность поэтической деятельности автора «Грозы» нисколько не определились, да и не могли определиться при таком воззрении, которое видело не мир, художником создаваемый, а мир, заранее начертанный теориями, и судило мир художника не по законам, в существе этого мира лежащим, а по законам, сочиненным теориями.

Появление «Грозы» в особенности обличило всю несостоятельность теории. Одними сторонами своими эта драма как будто и подтверждает остроумные идеи автора «Темного царства», но зато с другими сторонами ее теория решительно не знает, что делать; они выбиваются из ее узкой рамки, они говорят совершенно не то, что говорит теория.

И вот в малом виде повторяется для мыслящего наблюдателя вышеупомянутая мною сцена из «Komedya nieboska». Кто, в яром увлечении теорией, гнет и ломает все отношения драмы, чтобы сделать из нее сатиру; кто, как рецензент «Русской газеты», лавируя между Сциллою и Харибдою, между теориею и жизнию, не может дать никакого органического единства своим взглядам[33]. Кто, наконец, — есть и такие — винит чуть что не в безнравственности чистое создание художника[34]. И — où la vérité va-t-elle se nicher? *[35] — только в каком-то

* куда только не заберется добродетель? (*франц*).— *Ред.*

листке, в каком-то мало кому известном «Театральном и музыкальном вестнике», вслед за представлением «Грозы», является горячая, полная верного понимания и глубокого сочувствия статья, чуждая всяких теорий, относящаяся к жизни как к жизни[36]. Странные факты! но не скажу: горестные факты.

Теории все-таки к чему-нибудь ведут и самою своею несостоятельностью раскрывают нам шире и шире значение таинственной нашей жизни!.. Оказалась узка одна — явится другая. Одна только праздная игра в мысль и самоуслаждение этою игрою — незаконны в наше кипящее тревожными вопросами время. Теоретикам можно пожелать только несколько побольше религиозности, то есть уважения к жизни и смирения перед нею, а ведь эстетикам, право, и пожелать-то нечего!

Письмо второе

ПОПЫТКИ РАЗРЕШЕНИЙ

I

Не знаю, насколько удачно — но во всем предшествовавшем письме я стремился доказать, что Островский и его деятельность в 1859 году, *несмотря* на остроумные выкладки г.—бова и *вследствие* малоостроумных, но зато последовательных итогов, подведенных под выкладками юными последователями нового учителя, остаются таким же, еще необъясненным, еще загадочным явлением, каким они были в 1852 или 1853 годах. Чтобы быть совершенно искренним и беспристрастным в отношении к рассматриваемому мною делу, я должен досказать то, чего не досказал в предшествовавшем рассуждении, а именно: что деятельность Островского сама представляется как будто раздвоенною, что Островский в «Бедной невесте», в «Не так живи, как хочется» положительно не подходит *никакими* своими сторонами под начала теории г.—бова и что Островский в комедиях: «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Не сошлись характером», «Воспитанница», — наконец, в самой «Грозе» многими сторонами как будто вызвал теорию о «темном царстве», и — опять повторяю — только крайняя искренность и горячая смелость последователей

г.—бова могла так рано обличить несостоятельность теории.

Другими словами, обличение во внутренней бытовой стороне нашей жизни мира самодурства, тупоумия, забитости и проч., неприложимое нисколько к первому разряду исчисленных драматических произведений, прилагается с большим успехом ко второму. Я думаю даже так, что г.—бов, хотя и односторонне, но логически верно вывел теорию из внимательного изучения многих и притом весьма ярких сторон второго разряда комедий, и потом, увлеченный страстью к логическим выводам quand même *, вопреки самой жизни, подвел под логический уровень и комедии первого разряда: иначе этого насилования и объяснить себе невозможно. Не предполагать же со стороны критика, то есть общественного разъяснителя, обязанного своим званием искать серьезно правды и серьезно же передавать результаты своих исканий, — не предполагать же, говорю я, сознательную, намеренную уловку, деспотическое желание заставить жизнь и ее явления жить, назло их собственному существу, по законам теории? Или уж все теоретики по натуре бессознательно деспоты, и обо всяком из них может быть сказано в известном отношении то, что пушкинский Мазепа говорит о Карле XII:

Как полк вертеться он судьбу
Заставить хочет барабаном! [1]

Видно, так! Но как бы то ни было, а перед нами все-таки неразъясненное, даже — как кажется по приведенному мною разделению слоев — раздвоенное, противоречащее само себе явление; перед нами *дело,* переходившее несколько инстанций, в каждой решенное различным образом и само, по-видимому, подавшее повод к таким различным решениям.

Что же это такое? В самом ли деле Островский, начиная с комедии «В чужом пиру похмелье», идет иным путем, а не тем, которым он пошел, после первой своей комедии, в «Бедной невесте» и других произведениях? И который из этих двух путей указывало ему его призвание, *если два* пути действительно были, — а они, эти

---

* вопреки всему, во что бы то ни стало *(франц.).— Ред.*

два пути, являются необходимо, *если* только принять за объяснение деятельности Островского теорию г.—бова? И в котором из двух первых, равно капитальных произведений Островского, равно широко обнимающих изображенные в них миры: в «Свои люди сочтемся» или в «Бедной невесте», выразилось в особенности призвание Островского, его задача, его художественно-общественное слово? И, наконец, точно ли есть в деятельности нашего первого и единственного народного драматурга раздвоение?.. Вот вопросы, которые необходимо требуют разрешения, — а между тем нисколько не разрешены, а скорее запутаны теорией публициста «Современника», и без разрешения которых Островский остается, повторяю опять, все-таки загадочным, непонятным явлением, как в те дни, когда выражение «новое слово», употребленное вашим покорнейшим слугою по поводу «Бедной невесты», возбуждало такие глумления в петербургских критиках [2].

II

Деятельность Островского начинается, собственно, с 1847 года. Для полноты моих критических очерков привожу перечень всего им написанного до комедии «В чужом пиру похмелье», как грани второй полосы его развития, в хронологическом порядке.

1) *«Семейная картина»*. Напечатана в «Московском городском листке» 1847 года [3], перепечатана без перемен в полном собрании сочинений 1859 года. В этой же, только год издававшейся газете напечатана сцена из комедии «Свои люди сочтемся», носившей тогда названье: «Банкрут», сцена, подписанная буквами А. О. и Д. Г.—буквами, подавшими впоследствии повод к жалкой истории, немалое время срамившей некоторые журналы и газеты [4].

2) *«Очерки Замоскворечья»,* небольшой рассказ в «Московском городском листке» 1847 года, не вошедший, к сожалению, в полное собрание сочинений 1859 года.

3) *«Свои люди сочтемся»,* комедия в четырех действиях, в «Москвитянине» 1850 года и отдельной книжкой. Напечатана с некоторыми сокращениями и изменением конца (весьма неудачным, кроме прибавки одной, яркой

и в высшей степени знаменательной, черты в характере Лазаря) [5] в полном собрании сочинений.

4) *«Утро молодого человека»,* в «Москвитянине» 1850 года. Перепечатано без перемен в полном собрании сочинений.

5) *«Неожиданный случай»,* сцены, — в альманахе «Комета» 1851 года. Не вошло в собрание сочинений.

6) *«Бедная невеста»,* комедия в пяти действиях, — в «Москвитянине» 1852 года. Перепечатана в первом томе сочинений.

7) *«Не в свои сани не садись»,* комедия в трех действиях, — в «Москвитянине» 1853 года и в 1-м томе сочинений.

8) *«Бедность не порок»,* комедия в трех действиях, напечатана без перемен во 2-м томе сочинений.

9) *«Не так живи, как хочется»,* народная драма в трех действиях в «Москвитянине» 1855 года. Перепечатана во 2-м томе сочинений, с небольшими, но весьма интересными для мыслящего критика поправками, обличающими странную шаткость отношений поэта к своему, может быть, любимому, но почему-то невыносившемуся детищу [6].

На этом произведении я пока останавливаюсь. Здесь грань всего несомненного. За «Не так живи, как хочется», то есть с комедии «В чужом пиру похмелье», начинается область спорного.

Самое первое из этих исчисленных мною, больших и небольших, более или менее удачных, произведений носило на себе яркую печать самобытности таланта, выражавшейся и 1) в новости быта, выводимого поэтом и до него вовсе не початого, если исключить некоторые очерки Луганского [7] и Вельтмана («Приключения, почерпнутые из моря житейского»), очерки, набросанные этими даровитыми писателями, так сказать, вскользь, мимоходом, и 2) в новости отношений автора к действительности вообще, к изображенному им быту и к типам из этого быта, в особенности, и 3) в новости манеры изображения, и 4) в новости языка, в его цветистости, особенности.

Изо всего этого нового, что с первой минуты своего появления в литературе приносил с собою наш драматург, критика в состоянии была, да и теперь еще находится, понять только новость быта, который он изобра-

жал. «Семейная картина», самое первое, но одно из оконченнейших произведений Островского, прошло при появлении своем почти что незамеченным, да и не мудрено: оно и в полном собрании сочинений, напечатанном весьма разгонистым шрифтом, занимает немного более полутора печатного листа. Еще менее замечена была новость отношений к действительности, отношений, радикально противуположных тем сентиментально-желчно-болезненным отношениям, которые свирепствовали тогда в произведениях петербургской натуральной школы, в маленьком рассказе «Очерки Замоскворечья», единственном произведении, вылившемся у Островского не в драматической форме. Появление комедии «Свои люди сочтемся», как событие слишком яркое, выдвигавшееся далеко из ряда обычных, наделало много шуму, но не вызвало ни одной дельной критической статьи. Комедия изумила критику, и комическое отношение критики к комедии изображено смелыми, остроумными, хотя и резкими чертами в оригинальной шутке Эраста Благонравова: «Сон по случаю одной комедии» [8]. В этой шутке, написанной со всем благородным пылом юности, со всем увлечением правды, в шутке, взбесившей донельзя тогдашнюю критику — высказан был впервые даровитым критиком-юмористом глубоко верный взгляд на различие нового таланта, появившегося в нашей литературе, от таланта Гоголя. Позволяю себе привести из замечательной, не позабытой, но затерявшейся в старом журнале шутки — существенно важное место, относящееся к этому различию. Шутка Эраста Благонравова сама написана в драматической форме; в лицах, разговаривающих в ней, выведены тогдашние направления и оттенки направлений. Молодому человеку, представителю крайности увлечения новым произведением, — знаток западных литератур говорит:

«Ну, как вам угодно, а из ваших неумеренных похвал автору *новой комедии* я замечаю, что вы к нему пристрастны и что вы недоброжелатель Гоголя.

Молодой человек. Странно, что вы замечаете из моих слов совершенно противоположное тому, что следует из них заметить. Я думаю, что из моих слов скорее можно заметить, что я пристрастен к Гоголю, а не враг ему. Да (поверьте моей искренности), я пристрастен к Гоголю. Я люблю его произведения больше

произведений автора *новой комедии,* я им больше сочувствую, чем сочувствую *новой комедии;* но это дело моего личного вкуса. Вследствие чего именно я так пристрастен к Гоголю, и сам хорошенько не знаю. Может, это происходит оттого, что я, как и все русские юноши одного со мной поколения, воспитан на Гоголе. Когда я только что начал жить сознательно, когда во мне только что пробудилось эстетическое чувство, первый поэт, на голос которого откликнулось мое сердце, был Гоголь. Может быть, я ему сочувствую больше, чем автору *новой комедии,* и потому, что уже от природы я к тому наклонен. Как бы то ни было, но дело в том, что настроение моего духа, мое миросозерцание — гоголевское, и потому-то чтение Гоголя мне доставляет гораздо больше наслаждения, чем чтение *новой комедии.* Но в то же время автор ее представляет мне осуществление того идеала художника, о котором я давно мечтал. Гоголь в моих глазах не подходил под этот идеал. Давно я мечтал о таком художнике, давно я просил бога послать нам такого поэта, который бы изобразил нам человека совершенно объективно, совершенно искренно, математически верно действительности. И вот такой поэт явился. Признаюсь откровенно, что, услыхав в первый раз *новую комедию,* я очень больно себя ущипнул, дабы увериться, сплю я или нет, во сне или наяву слушаю комедию до такой степени натуральную, во сне или наяву вижу пред собой такого художника, которого давно ожидала вселенная, по котором давно тосковала она.

(Хор пристально смотрит на молодого человека.)

Прохожий. Мне кажется, молодой человек, что характеристика Гоголя, которую вы здесь представили, не полна, одностороння. Действительно, *поэзия Гоголя изобилует того рода художественными гиперболами и тем лирическим юмором,* о которых вы распространялись. В этом я с вами совершенно согласен. Но разве в этом юморе, в этих гиперболах весь Гоголь? разве поэзия его постоянно преувеличивает действительность? разве Гоголь не умеет рисовать действительности верно, так, как она есть? Вспомните, сколько создано им лиц, у которых ни в характере, ни в разговоре вы не найдете ни малейшей утрировки. Вспомните Осипа, Тараса Бульбу, Андрия, Акакия Акакиевича; вспомните, что у Гоголя есть даже целые повести, в которых дейст-

вующие лица все до одного нарисованы с необыкновенным спокойствием и необыкновенною верностью, без малейшей тени преувеличения; вспомните «Коляску», вспомните «Старосветских помещиков». Итак, согласитесь со мной, что талант Гоголя состоит не только в уменье утрировать и в лирическом юморе, но и в верности изображения действительности. Если вы согласитесь со мной в этом пункте, то должны будете согласиться со мной и в том, что Гоголь выше автора *новой комедии. (Молчание.)* Вы сказали, что автор *новой комедии* умеет математически верно изображать действительность, а Гоголь выпукло выставлять людскую пошлость — художественно утрировать. Но, как теперь открылось из моих слов, что Гоголь, кроме того, умеет, так же, как и автор *новой комедии,* верно изображать действительность и утрировать, а автор *новой комедии* умеет только верно изображать действительность, а утрировать не умеет,— следовательно, знает только одну штуку, следовательно, ниже Гоголя, который знает две штуки.

Молодой человек. Вы отчасти правы. Действительно, у Гоголя создано много таких лиц, в которых нет ничего преувеличенного, которые верны действительности, но все-таки действующие лица *новой комедии* вернее их действительности; они конкретнее, они еще более похожи на людей, чем лица, созданные Гоголем. Они, в отношении своей живости и конкретности, относятся к героям Гоголя, как картина, нарисованная красками, относится к картине, нарисованной тушью.

Все. В чем же состоит эта конкретность действующих лиц *новой комедии?*

Молодой человек. В их языке. Вспомните, каким языком говорят даже те лица Гоголя, которые не утрированы. Неужели у него лакеи говорят *точь-в-точь* таким языком, каким говорят лакеи; купцы — *точь-в-точь* таким языком, каким говорят купцы, и т. д.? Содержание их речей, их мысли совершенно приличны каждому из них, но им дана не та самая оболочка, которую они должны иметь. В их языке мало выражаются особенности сословий. Они так же говорят не своим языком, как не своим языком говорят действующие лица «Каменного гостя» Пушкина. Язык их переводный... Кстати, замечу здесь, что и в других произведениях Пушкина действующие лица говорят не своим языком.

Примером тому служат «Борис Годунов» и «Каменный гость».

Хор. Что ж, по вашему мнению, вернее природе: *новая комедия* или «Каменный гость»?

Молодой человек. Разумеется, *новая комедия.* «Каменный гость», во-первых, уже потому хуже *новой комедии,* что в нем есть несообразности, которых в ней нет. Так, в нем является и говорит статуя командора, а статуя ведь ходить и говорить не может; кроме того, в ней еще тот же недостаток, что действующие лица не конкретны в отношении к языку. Их язык можно перевести по-каковски вам угодно, и они от этого ничего не потеряют. *Новая же комедия* непереводима..

Хор. Ну, а Шекспира можно переводить?

Молодой человек. Можно; но оттого его произведения и ниже *новой комедии.*

Хор. Что-о-о?

Молодой человек. Ничего. *(Скрывается.)*

Хор. Вот каковы нынче молодые люди!

Любитель славянских древностей. Вот до чего довела их натуральная школа!»

Несмотря на то, что Эраст Благонравов предупреждал читателей, что он не разделяет всех убеждений, которые высказывают действующие лица его фантазии, даровитая шутка привела тогдашнюю критику в совершенное остервенение [9]. Но, как сначала ни недоумевала, как, по появлении шутки Эраста Благонравова, ни остервенилась критика, все-таки она должна была согласиться с общественным мнением. Она признала (добрая, великодушная критика!), что явился новый талант, сильный, свежий и наиболее близкий к таланту, ныне давно уже спящему в могиле, к таланту, первенствовавшему тогда по всем правам [10]. Бедная критика! Вот именно в этом-то, в этой-то близости к Гоголю она тогда ошиблась и ошибается *даже до сего дне;* в этом-то таился тогда и таится *даже до сего дне* источник всех ее недоразумений, натяжек и теорий.

«Новое слово» ускользнуло от определений старой критики, ускользнуло сначала, и с этого-то пункта началась настоящая история нового литературного явления.

Комедию «Свои люди сочтемся» критика еще могла как-нибудь, хотя и с великими натяжками, связать с

мудрыми заключениями своими обо всем предшествовавшем в литературе и с еще более мудрыми гаданиями насчет будущего. Вся последующая деятельность Островского так уходила из-под этих заключений, как расколы из-под общей византийской нормы, и поневоле должна была рассердить критику, задеть больные ее места, коснуться самых ветхих ее построек.

И критика стала в очевидно комическое положение к новому явлению. Появилась «Бедная невеста», а она ждала совсем не того после комедии «Свои люди сочтемся». Еще прежде Островский рассердил критику отсутствием всякой желчи, всякой резкости линий, всякой выпуклости в маленьких, простеньких и, надобно сказать правду, весьма милых сценах, известных под именем «Неожиданного случая», — от которых совершенно напрасно отрекся автор, издавая полное собрание своих сочинений... Эту беспритязательно-простую и между тем психологически тонкую шутку даровитого человека критика встретила воплями на бесцветность выведенных в ней характеров, упреками за слабость пружин, двигающих в ней отношения [11], или, в переводе на прямой язык, осердилась на то, что отношения сами по себе легкие художник очеркнул легко, характеры безосновные и бессодержательные изобразил в их безосновности и бессодержательности, не выдумал гиперболического узла, не отнесся с ядовитою насмешкою к таким беззлобным и бескровным существам, как выведенные им Розовый и Дружнин.

Но с появления «Бедной невесты» критика положительно стала сердиться на лица, выводимые поэтом, на манеру отношений поэта к изображаемому им быту, то есть на самый быт, гостеприимно растворивший перед ней свои широкие двери в созданиях поэта. Критика постоянно становилась то в положение Мерича или даже Милашина, то в положение Виктора Аркадьевича Вихорева и жены Маломальского, или даже тетушки, набравшейся в Таганке образования [12]. Становясь на их точки зрения, она винила Хорькова в *неблагородстве* поступков; [13] Русакова и Бородкина хотела уверить, что они не существуют или, по крайней мере, существовать не должны [14].

«Бедность не порок», самая смелая, хотя и не самая оконченная из драм Островского, озлобила дряхлую кри-

тику, озлобила и на *друга* ее, Гордея Карповича, и на *врага* ее, Любима Торцова[15]. Гордей Карпович — каков он ни на есть — все-таки представитель стремлений к *образованию,* все-таки в некотором роде человек, стремящийся выйти из *грубого* и критике совершенно непонятного быта, желающий «всякую моду подражать». Любим Карпович в глазах критики был только пьяница и ничего больше. Его стремлений выйти из «метеорского» звания, войти снова в семью, иметь честный кусок хлеба, жить по-божески, по-земски; его раскаяния, его порывов — критика не хотела и не могла оценить: трагическая сторона его положения от нее ускользнула. На Митю критика осердилась за то, что бог создал его с даровитою, нежною и простой душою, — Любовь Гордеевну опять обвинила за отсутствие личности, как прежде Марью Андреевну. На второй акт комедии озлобилась критика за то, что автор без церемонии ввел публику в самый центр нравов, обычаев, веселья того быта, который он изображает, ввел с любовью, с благоговением к святыне народной жизни. Ложное положение критики дошло до крайности при появлении драмы «Не так живи, как хочется». Сколь ни стоит здесь выполнение ниже гениального замысла, все-таки замысел просвечивает в скудном очерке выполнения, и замысел этот уже совершенно был непонятен критике. Кроме того, критика начала изъявлять неудовольствие на язык, или, по ее выражению, на *жаргон,* которым писаны драмы Островского. Она и в самом деле наивно была уверена, что язык в комедиях Островского — местный провинциализм, странность, нечто вроде пейзанского жаргона, употребляемого, например, Мольером, в «Le Médecin malgré lui», в «Le Festin de Pierre» * и других пьесах. Чего ж бы хотела критика? Чтобы лица драм Островского говорили не языком их быта? Да ведь это противоречило бы эстетическим положениям всякой критики, даже и той, о которой в настоящую минуту мною припоминается, да и Островский притом художник такого рода, которому типы, при самом их создании, предстают не иначе, как с своим языком каждый: иначе для него тип и немыслим.

С неудовольствием на жаргон драм Островского тесно связано было неудовольствие на самый быт, им

---

* «Лекарь поневоле», «Каменный гость» *(франц.).— Ред.*

изображаемый. Собственно, критика сама не знала, чего хотела; при появлении «Бедной невесты» раздались ее сетования, что Островский оставил быт, который он так мастерски изображает; потом она вопияла на то, что этот быт говорит своим языком, имеет свои, ей неведомые, нравы, представляет свои типы, которые она не желала видеть выводимыми и в несуществовании которых она так жарко хотела убедить и себя и других. *Непереносен* был ей этот быт — употребляя выражение комедий Островского — *непереносен* его язык, *непереносны* его типы; вот и вся разгадка. Не было критике дела ни до каких эстетических вопросов.

«Новое слово!» — употребляю теперь с некоторою гордостью это выражение, высокопарность которого выкуплена легкомысленным или недобросовестным посмеянием, которому оно подверглось, — вот коренная, основная причина негодования старой критики на писателя, которому, по всему праву, по общему признанию массы, принадлежит, несмотря на его недавнее появление, несмотря на многие недостатки, несомненное первенство во всей драматической нашей литературе.

С 1847 до 1855 года (я беру пока все еще одну *первую* эпоху деятельности Островского) Островский написал всего только девять произведений, и из них только пять значительных по объему и шесть по содержанию; только четыре из них давались на театре, но эти четыре, без церемонии говоря, *создали* народный театр; частию создали, частию выдвинули вперед артистов, пробудили общее сочувствие всех классов общества, изменили во многих взгляд на русский быт, познакомили нас с типами, которых существования мы не подозревали и которые тем не менее, несомненно, существуют, с отношениями, в высшей степени новыми и драматическими, с многоразличными сторонами русской души, и глубокими, и трогательными, и нежными, и разгульными сторонами, до которых никто еще не касался. Право гражданства литературного получило множество ярких, определенных образов, новых, живых созданий в мире искусства, — и все это прошло без урока для критики. Талант уже породил толпу подражателей, и грубые подражания, вроде «Жениха из Ножевой линии» [16], печатались в ее же журналах, а она продолжала глумиться над новым словом таланта.

А между тем новое слово Островского было ни более ни менее как *народность,* слово, собственно, уже *старое,* ибо стремления к народности начались в литературе нашей не с Островского, но действительно *новое,* — потому что в его деятельности определилось оно точнее, яснее и проще, хотя, без сомнения, еще не окончательно.

III

Я знаю очень хорошо, что слово народность, хоть оно, слава богу, мной и не придумано, загадочного явления еще не объясняет; во-первых, потому, что оно слишком широко, а во-вторых, и потому, что само еще требует объяснения. Ведь и сатирик может быть народен, да еще как! Пример — в великом поэте Аристофане, великом поэте, которому не оставалось быть ничем иным, как только сатириком посреди жизни, когда-то цельной и прекрасной, в его время разлагавшейся; пример — в Грибоедове, великом и страстном поэте, которому еще не во что было вкоренить идеалы души, который был отторгнут общим развитием верхних слоев общества от почвы, от народа, и тем же самым развитием высоко поставлен над поверхностью этих верхних слоев общества...

Положим, что я выразился яснее: я народность противуположил чисто сатирическому отношению к нашей внутренней бытовой жизни, следовательно, и под народностию в Островском разумел объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни; положим, что я прежде всего поспешил высказать, что и творчество и строй отношений к жизни, и манеру изображения, свойственные Островскому, считаю я совершенно различными от таковых же Гоголя. Все-таки народность — понятие очень широкое и тем менее объясняющее дело начисто, что наши собственные отношения к самому этому понятию, то есть к народности, весьма шатки и неопределенны. Да вдобавок еще, народность — бранное слово, то есть не в смысле ругательного слова, а в смысле слова битвы, лозунга брани,— битвы, кажется, единственной в летописях умственных браней человечества. В Германии только раз в краткий период, который на-

зывается Sturm und Drang*, в который Клопшток и его друзья возобновляли клятвы древних германцев перед Ирминовым дубом, там только мысль отстаивала народность своего народа; но ведь там это скоро и кончилось, а у нас вопросу о народности и конца как-то не предвидится. Не за то мы в нем боремся, за что боролись Клопшток и его друзья; те свое дело скоро и отстояли, потому что дело-то самое была борьба не за сущность народной жизни, а против условных форм чужеземного французского искусства. Кабы наше дело было такое же, мы бы давно его выиграли и сдали в архив. Да не такое оно — это наше дело. Ведь даже клятвы перед Ирминовым дубом представляют только внешнее сходство с ношением некоторыми из нас народной, да еще старой народной, одежды: глубже и существеннее основы самого внешнего нашего донкихотства, так что руке тяжело подняться даже и назвать донкихотством то, что внутренно считаешь почти необходимым, хотя и внешним... Тяжелый вопрос для нас всех эта народность, вопрос чрезвычайно мудреный и, как жизнь сама,— иронический. Ведь вы посмотрите,— я не хочу еще пока залезать вглубь, указывать на то, чем он начинался и чем кончается, — вы посмотрите на то, что вокруг нас, что теперь делается. «Русский вестник», некогда точивший яд на народность, с течением времен становился все милостивее и милостивее к вопросу о народности, а по выделении из его центрального единства кружка, основавшего «Атеней» и павшего (но, увы! не со славою, а без славы) в этом лагере вместе с знаменитыми положениями о том, что «австрийский солдат является цивилизатором славянских земель» [17] — все более и более лишался своего антинационального цвета, и ныне, к немалому удивлению всех нас, поборников народности в жизни, искусстве и науке,— печатает лирические выходки в пользу народности Ник. Вас. Берга и отстаивает разве только свою нелюбовь к русской одежде [18], да и то, я думаю, чтобы не совсем отступиться от своего первоначального цвета. Почему не ожидать после этого обращения к народности автора статей об обломовщине и о темном царстве? [19] «Ничего! можно!» — как говорит Антип Антипыч Пузатов...[20]

* Буря и натиск (*нем.*).— *Ред.*

Но прежде всего же для вас и для читающей публики должен я точнее определить смысл, в котором принимаю слово: народность литературы.

Как под именем народа разумеется народ в обширном смысле и народ в тесном смысле, так равномерно и под народностию литературы.

Под именем народа, в обширном смысле, разумеется целая народная личность, собирательное лице, слагающееся из черт всех слоев народа, высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных, слагающееся, разумеется, не механически, а органически, носящее общую, типическую, характерную физиономию, физическую и нравственную, отличающую его от других, подобных ему собирательных лиц. Что такая личность слагается органически, а не механически, это я, кажется, напрасно и прибавил. Государства, как Австрия, могут слагаться механически, народы — никогда, они могут быть плохие народы, но никогда не бывают сочиненные народы.

Под именем народа в тесном смысле разумеется та часть его, которая наиболее, сравнительно с другими, находится в непосредственном, неразвитом состоянии.

Литература бывает народна в обширном смысле, когда она в своем *миросозерцании* отражает взгляд на жизнь, свойственный *всему* народу, определившийся только с большею точностью, полнотою и, так сказать, художественностью в передовых его слоях; в *типах* — разнообразные, но общие, присущие общему сознанию, сложившиеся цельно и полно типы или стороны народной личности; в *формах* — красоту по народному пониманию, выработавшемуся до художественности представления, будь это красота греческая, итальянская, фламандская, все равно; в *языке* — весь общий язык народа, развившийся на основании его коренных этимологических и синтаксических законов, следовательно, не язык *касты*, с одной стороны, не язык *местностей*, с другой. Чтобы не оставить и малейшего повода к недоразумениям, должно прибавить, что под передовыми слоями народа разумею я тоже не касты и не слои случайно выдвинувшиеся, а верхи самосущного народного развития, ростки, которые сама из себя дала жизнь народа.

В тесном смысле литература бывает народна, когда она или 1) приноровляется к взгляду, понятиям и вкусам неразвитой массы для ее воспитания, или 2) изучает эту массу как terram incognitam *, ее нравы, понятия, язык как нечто особенное, диковинное, чудное, ознакомливая со всем этим особенным и чудным развитые и, может быть, пресытившиеся развитием слои. Во всяком случае, в том или в другом, существование такого рода народной литературы предполагает исторический факт разрозненности в народе, предполагает то обстоятельство, что народное развитие шло не путем общим, цельным, а раздвоенным.

Первого рода народность есть то, что на точном и установившемся языке цивилизации зовется nationalité **, второго рода — то, что на нем же в не слишком давние времена получило определенный термин: popularité, littérature populaire ***.

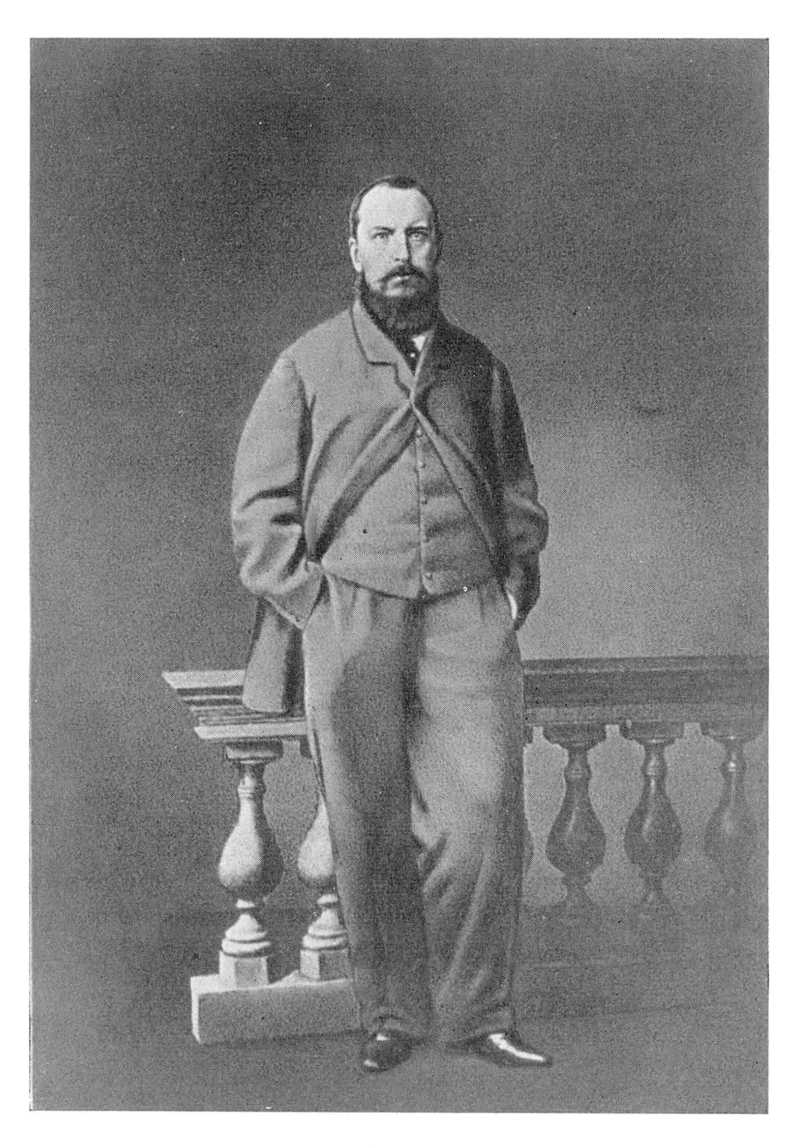
В первом смысле народность литературы как национальность является понятием безусловным, в самой природе лежащим.

Во втором, народная литература как littérature populaire есть нечто относительное, нечто обязанное своим происхождением болезненному в известной степени состоянию общественного организма, и притом — вовсе не искусство, которое прежде всего свободно и никаких внешних, поучительных, воспитательных, научных и социальных целей не допускает. Народная литература в этом, то есть в тесном смысле, относится не к художеству, а к педагогике или естественной истории.

Определения эти, как вы видите, просты и ясны в их логической постановке. Но опять-таки логическая постановка — не жизненная постановка. В жизни нашей они, эти простые определения, страшно запутались. По-видимому, нечего бы, кажется, и доказывать простую истину, что литература всякая, а следственно и наша, чтобы быть чем-нибудь, чтобы не толочь воду, не толкаться попусту, должна быть народна, то есть национальна, равно как другие искусства, равно как наука, равно как жизнь,— а ведь к этому результату, простому, как

---

* неизвестную землю (*лат.*). — *Ред.*
** национальность (*франц.*).— *Ред.*
*** народность, народная литература (*франц.*).— *Ред.*



Ап. Григорьев.

Фотография начала 1860-х годов.

2×2=4, мы только что понемногу приходим после многих и, надобно признаться, безобразных споров о том, что 2×2=4, а не стеариновая свечка.

С другой стороны, дело в высшей степени простое и ясное, что *народная* литература в тесном смысле является или вследствие пресыщения цивилизацией, как крестьянские романы Занда, деревенские рассказы Ауэрбаха, и в XIX веке служит отчасти повторением стремлений Жан-Жака Руссо к диким, — или, как у нас, есть выражение насущной потребности сблизить два разрозненных развития в народном организме. В действительности, опять-таки это понятие запуталось до того, что только бессердечные и безучастные к жизни эстетики могут быть в отношении к нему последовательны, могут отозваться с высоты эстетического величия об этой литературе, и в их эстетическом величии выскажется для всякого тупое равнодушие к великим вопросам жизни, если еще не что-либо худшее.

Вот тут подите и ставьте логические определения, если вы человек из плоти и крови...

Ясно, например, что, говоря о народности по отношению к Островскому или об Островском как о народном писателе, я употребляю слова: народность, народный — в смысле слов: национальность, национальный.

Но ведь на этом смысле слова многие не помирятся, и будут правы, что не помирятся. Островский, скажут, конечно, писатель, берущий содержание своей деятельности из известного быта, народного в тесном, а не в обширном смысле слова, быта *неразвитых* слоев общества. Или, скажут мне далее, вы считаете Островского народным писателем в смысле писателя из народного быта, или вы самый этот быт, из которого Островский берет содержание для своего творчества, зовете единственно, исключительно, по крайней мере, преимущественно, народным.

IV

Прежде чем отвечать на эти вопросы прямо и положительно, я попрошу позволения обысследовать их отрицательным способом, как легчайшим для вразумления, и спрошу: можно ли причислить Островского к ка-

тегории писателей из народного быта в том смысле, в каком мы привыкли называть так хоть бы, например, гг. Григоровича, Потехина и других?

Из прямого сопоставления деятельности Островского с их деятельностью очевидна окажется несообразность такого сопоставления.

Писателей из народного быта, специально посвятивших себя воспроизведению этого быта в литературе, было у нас до сих пор два рода.

Одни, и это были первые выступившие и наиболее прославившиеся, как будто заезжие иностранцы, представляли публике свои записные книжки, куда вносили чудные, странные речи, описания чудных, странных нравов, и т. д. Таков г. Григорович, о котором в наше время даже и критической статьи не напишешь[21], ибо все, что можно о нем сказать дельного, выражается в немногих словах; то, в чем он большой мастер, — изображение петербургской мелочной и суетной жизни и анализ болезни нравственного лакейства,— столь же мало стоило художественной разработки, как очерки жизни дам петербургского полусвета, предмет постоянной и любимой деятельности другого, тоже даровитого писателя, г. Панаева. В том же, что стоило художественной разработки, в изображении типов и нравов крестьянского быта, г. Григорович не только что не мастер, а решительно заезжий иностранец. Он не владеет даже языком синтаксически свободно, и единственная критика на него была бы — перевод любой из его страниц якобы *народных* разговоров на простой и свободный народный язык. Что касается до типов, то все они сочинены по Жорж Занду, да и вся-то деятельность г. Григоровича на этом поприще пошла от Жорж Занда. Тем только разнится от Занда г. Григорович, что Занда всюду, даже в самых ложных ее произведениях по этой части, занимает человек, анализ души человеческой, а г. Григорович — чисто ландшафтный живописец, да и то не с широкой кистью, и людские фигурки у него большею частию поставлены для украшения ландшафта. Прибавьте к этому однообразную до противности *деланность* постройки произведений г. Григоровича, и вы поймете некоторое отвращение, которое деятельность этого, впрочем весьма даровитого в других отношениях, сочинителя на поприще изображений народного быта возбу-

ждала и возбуждает в людях, знающих народный быт не по слуху. Вообще это *пейзанская,* а не народная литература. Несомненное благородство стремлений и важность впервые поднятых вопросов относятся к гражданским, а не к поэтическим заслугам.

Другого рода писатели, выступившие после, были уже полными хозяевами в изображаемом ими быту, были чистые специалисты, или, пожалуй, жанристы,— в лучшем смысле этого слова, как *г. Максимов,*— или в худшем, как *г. Потехин.* Последний может быть очевидным доказательством того, как крайность художественного специализма, или жанризм в худшем смысле этого слова,— противоречит понятию об искусстве; и его же, запечатленная все-таки некоторым, и даже, пожалуй, сильным, талантом, обличающая не то что простое короткое знакомство с изображаемым им бытом, а непосредственное с ним слияние деятельность, сопоставленная и сравненная с деятельностью Островского, освещает эту последнюю ярким светом. Г-н Потехин, выступивший в своих первых, грубых, как и все последующие, но оригинальных по содержанию и характерам повестях полным хозяином языка и нравов избранной им сферы, в драмах своих стал, как специалист, как жанрист, развивать общие народные задачи или мотивы Островского. Островский написал «Не в свои сани не садись»; г. Потехин увлекся, разумеется, невольно типом Русакова и драматическим отношением отца и дочери и дал публике «Людской суд — не божий» [22], где тип Русакова перевел в жанр, судьбу дочери — в печальную мелодраму, общедоступное патетическое — в отвратительный вой кликуши. Островский в личности Петра Ильича тронул несколькими художественными чертами размашистую до беспутства широту русской натуры. Г-н Потехин поэтический, хотя только слегка тронутый поэтом тип Петра Ильича изуродовал в неуемном мужике, три акта пьянствующем и, наконец, в четвертом доходящем с пьяных глаз до уголовщины в драме (!) «Чужое добро впрок нейдет»,— всех женщин Островского обратил в баб, баб-кликуш, баб-плакальщиц, баб-завывальщиц. Никто не заподозрит меня, конечно, в том, чтобы я с презрением эстетиков-аристократов употреблял слова: *мужик* и *баба,*— я хотел только указанием на жанризм пояснить деятельность Островского. Его типы — не жанр, не

специальность быта, не мужики, не бабы; хотя по местам, где это нужно, мужики, даже еще специальнее: ямщики,— бабы разного рода: бабы-халды, бабы плакущие, являются у него с своею особенною физиономиею. У него русские люди и русские женщины в их наиболее общих определениях, в их существенных чертах, являются как типы, а не как жанр.

ИСКУССТВО И НРАВСТВЕННОСТЬ
НОВЫЕ GRÜBELEIEN* ПО ПОВОДУ СТАРОГО ВОПРОСА

(Н. Н. Страхову)

A ceux qui regretteront les idoles,— on dira: Dieu reste.

V. Hugo ** [1]

I

Да не ужасаются читатели (вы, кому я посвящаю мои заметки, конечно, ни в каком случае не ужаснулись бы),— да не ужасаются, говорю я, читатели, взглянувши мельком на заглавие моей статейки, — и да не воображают они, что вопрос об искусстве и нравственности хочу я следить в сферах отвлеченного мышления.

Во-первых, в сферах отвлеченного мышления вопрос порешался несколько раз и почти всегда, если только мышление было действительно отвлеченное,— приводил к одинаковым результатам.

Во-вторых, отвлеченным рассмотрением этого вопроса я сам немало занимался и могу представить фактические доказательства моих занятий в статье, напечатанной в «Русской беседе» 1856 года, под названием

---

* отвлеченные размышления *(нем.).— Ред.*

** Тем, кто пожалеет об идолах,— скажут: остается бог. В. Гюго *(франц.).— Ред.*

«О правде и искренности в искусстве»[2]. Статьи этой читатели, конечно, не читали — «ma tanto meglio» *, может быть. Статья явилась на свет решительно в муках раскаяния, каким-то неправильно развившимся эмбрионом, с головой, значительно разросшейся на счет туловища, и, как эмбрион, на своих ногах ходить не могла: ее надобно было поддерживать, что всегда — и людей и статьи ставит в весьма неловкое, невыгодное, то беззащитное, то зависимое положение.

Напомнил я об этой статье потому только, что она сама напоминает мне довольно забавное обстоятельство.

Когда я писал ее — и, следовательно, более или менее готов был рассуждать о трогаемых ею вопросах с каждым встречным и поперечным,— я раз был поражен замечанием, на мои глаза, очень странным. А именно: говоря с одним лицом о том, что, между прочим, в рассуждении моем затронут вопрос об отношении между искусством и нравственностию, я получил в ответ слова: «Да, таки давненько уж они разъединены — пора бы их помирить как-нибудь».

Разъединены... помирить!..

И не думайте, пожалуйста, чтобы эти слова услыхал я от лица, черпавшего свои воззрения из тех же источников, из которых в наши дни черпает их «Домашняя беседа» или черпал во дни оны блаженной памяти «Маяк»[3]. Нет! лицо, говорившее о разъединении искусства с нравственностью и о необходимости их помирить,— на все другое, кроме искусства и нравственности, на общественное развитие, на гласность и т. п. высшие предметы, смотрело глазами вполне развитого человека.

Высказанное мнение меня тогда поразило — но, конечно, нисколько не поколебало. В областях отвлеченного мышления вопрос решался по законам необходимости и решался, в сущности, довольно просто тем положением, что все, что истинно, — прекрасно или, пожалуй, просто *истинно,* что в произведениях искусства, какого бы то ни было,— надобно замечать уклонения не против нравственности, а уклонения против красоты. В подтверждение разбирались существенные черты двух великих художников, наиболее подвергавшихся упреку в безнравственности их творчества, Байрона и Занда, и

---

* но тем лучше (*итал.*).— *Ред.*

посильно доказывалось, что Байрон грешен не безнравственностью, а односторонностью — хотя по самой мощности своей односторонности составляет необходимую, неотъемлемую часть достояния человеческого духа, что Занд, величайший сердцеведец везде, где она творила непосредственно, — слаба там, где она приносила жертвы каким-либо теориям, как бы увлекательны эти теории ни были [4]. В основе, так сказать, на дне всего рассуждения, лежала вера в искусство, как в высшее из земных откровений бесконечного. Этою верою мое воззрение (я называю его моим, конечно, потому только, что в него верую и его всегда излагаю) отделялось и отделяется как от воззрения поклонников чистого искусства, искусства для искусства, так и от воззрения теоретиков, для которых искусство дорого только как слепое отражение последних, крайних и, стало быть, по вере в прогресс,— единственно истинных результатов жизни. Я приписывал и приписываю искусству предугадывающие, предусматривающие, предопределяющие жизнь силы, и притом не инстинктивно только чуткие, а разумно чуткие,— органическую связь с жизнию и первенство между органами ее выражения. В «искусстве для искусства» я не видел, да и до сих пор видеть не могу ничего, кроме праздной игры в слова, звуки или краски; в искусстве, рабски отражающем жизнь без осмысления ее разумным (но не рассудочным) светом,— ничего, кроме ненужного и бледного повторения жизни, к которому — и притом только к которому — прямо относится известное положение г. Чернышевского, что красавица нарисованная никогда не может быть так хороша, как настоящая, и что яблоко на картине никогда не может быть вкусно, как яблоко на яблоне... [5]

Искусство как органически сознательный отзыв органической жизни, как творческая сила и как деятельность творческой силы — ничему условному, в том числе и нравственности, не подчиняется и подчиняться не может, ничем условным, стало быть, и нравственностью, судимо и измеряемо быть не должно. В этом веровании я готов идти, пожалуй, до парадоксальной крайности. Не искусство должно учиться у нравственности, а нравственность учиться (да и училась и учится) у искусства; и, право, этот парадокс в сущности своей вовсе не так безнравствен, как он может показаться с первого раза всем высо-

ко *нравственным* теоретикам, кто бы они ни были и к каким бы различным лагерям ни принадлежали, к лагерю «Современника» или к лагерю «Домашней беседы», столь дружно подающим друг другу руки в «нравственном» вопросе о Пушкине[6].

Ведь под нравственностию разумеют все говорящие о ней, не исключая даже и «Домашней беседы»,— когда противополагают ее искусству — более или менее *условное* выражение понятий существующего общества. Безусловная нравственность есть или чисто отрицательная (не убей, не украдь), или положительная (любите врагов ваших). Искусство, которое восставало бы на естественную, отрицательную нравственность, которое рекомендовало бы человечеству убивать, красть и т. п.,— такого искусства не бывало, да и не будет. Правда, что «Маяк» называл героев Байрона и Пушкина уголовными преступниками[7], правда, что пуританские проповедники видели в творениях Шекспира уроки всякого беззакония и безобразия[8] — но это показывает только, что errare humanum est *, что и «Маяк», и пуританские проповедники ошибались.

«Это — голословно»,— скажет, без сомнения, «Домашняя беседа», единственный в настоящую минуту орган подобного воззрения.

Нет, не голословно,— отвечу я, с своей стороны, «Домашней беседе», не соглашаясь с нею положительно ни в одном из ее пошлых выводов. Искажение общественною, условною нравственностью высших идеалов нравственности фарисейский суд над падшими, а часто и не падшими, а просто-напросто оклеветанными во имя условной нравственности, инквизиционный деспотизм условной нравственности и насильственное проведение его китайского уровня — бросили благородных борцов идеализма и высшей правды в оправдание падших, в протест за оклеветанных. Когда из идеи христианства пытались сделать древнего Зевеса, то должны же были неминуемо явиться и Прометеи — в виде Байроновых героев, в виде, наконец, любимого лермонтовского героя, который сиял поэту, как царь немой и гордый,

Такой волшебно-чудной красотою,
Что было страшно, и душа тоскою
Сжималася...[9]

---

* человеку свойственно ошибаться (*лат.*). — *Ред.*

Когда из учения идеализма, свободы, любви и света делали пропаганду инквизиционного уровня и поклонения букве закона, тогда вещее искусство должно было непременно уходить

> В великолепный мрак густого сада,
> Под свод искусственных порфирных скал [10],—

и там, с лихорадочным трепетом, в болезненном чаду упоения, в восторге, соединенном с чувством страха и невольного угрызения совести,— «праздномыслить», то есть с отчаяния молиться старым идолам, завещанным старым искусством,— тем самым идолам, в которые рекомендует швырять камни «Домашняя беседа»...

С общественною, условною нравственностью — оно всегда и везде находилось во вражде явной или скрытной — в этом нет никакого сомнения, — да ведь в том-то его живительное, высшее назначение. С одною условною нравственностью — жизнь давно бы закисла, давно бы инквизиционными мерами была приведена к католическому или хоть к маратовскому что ли — (ведь в сущности это все равно) — уровню и однообразию [11]. С условною нравственностью недалеко до наивности Меттерниха...

Но, может быть, вы забыли наивность Меттерниха? Когда турецкие христиане пришли к нему с сетованиями о своей бедственной участи, он спросил их: каково тем из них, которые обратились в магометанство? «Очень хорошо!» — отвечали они. «Ну так что ж вы не обратитесь в магометанство?» — наивно сказал им знаменитый защитник централизации и общественного порядка...

Мудрено ли же, что искусство разъединено и не мирится с существующею нравственностью,— мудрено ли, что на пуританизм оно отвечало Шекспиром, на самоуправство Байроном, на чинный уровень мещанства Зандом? Иначе оно и не было бы вещее, чуткое, провидящее искусство — оно не шевелило, не будило бы сил человеческого духа, не вело бы его в мир истины и света.

II

Все это — так, всё это все более или менее знают; по крайней мере, ни к какому иному результату не приведет и привести не может чистое, отвлеченное мышле-

ние — но практическая жизнь постоянно не мирится с таким порешением вопроса.

Практическая жизнь!.. Знаете ли, что при появлении почти что всякого истинно художественного, сильно шевелящего души произведения она только «пристойности ради» не повторяет того, по ее мнению, вероятно, остроумного, приговора, который изрекла она некогда первой поэме Пушкина, «Руслану и Людмиле»:

Мать дочери велит на эту сказку плюнуть... [12]

Практическая жизнь?.. Но укажите мне хоть на одно сколько-нибудь замечательное произведение эпическое, драматическое, даже лирическое, хоть нашей эпохи, далеко не задорной сравнительно с недавней предшествовавшей, в постановке и порешении нравственных вопросов, которое бы она *искренно* признала законным. Ну вот вам — крупные явления, положим, прошлого года: «Гроза» Островского, «Накануне» и «Первая любовь» Тургенева. Сколько толков против своей безнравственности возбудили они — и ведь не в кружках старых кумушек, а в кружках многоученых и почтенных людей,— которые ведь тоже чуть что не уговаривали молодое читающее поколение «на эти сказки плюнуть». Возьмите даже явления менее крупные, но сколько-нибудь замечательные поэтическим достоинством, какую-нибудь повесть-фантазию «Лес» [13],— какие-либо выдающиеся из ряду вон стихотворения, вроде хоть «Гитаны» В. Крестовского... [14] Скажите по совести: признает ли их законными общественная нравственность?.. Разумеется, нет. Саша в «Лесу» слишком соблазнительно ярка, мысль стихотворения «Гитана» слишком нагла для условной общественной нравственности. Пусть тайком все это и читается, и с жадностью даже читается поборниками нравственности: признать же законными таких явлений мы не посмеем, лгать-то уж мы очень привыкли.

Когда взрыв восторга приветствовал смелую сцену свидания в «Грозе»,— когда общее русское чувство говорило за поэтическую правду этой сцены, — неодобрительный, зловещий шепот несся из лож и разных рядов кресел и переходил потом в гласный, даже печатный вопль на безнравственность драмы [15]. А сколько воплей на безнравственность возбудила «Воспитанница» Островского? [16]

Против одного только нельзя теперь, так сказать, уже не принято вопиять,— против обличительной литературы. Обличители, что ни говори, каких, пожалуй, хоть лупанарых историй ни повествуй, им все с рук сходит [17].

Это победа, и победа, конечно, большая. Она совершена духом времени — да знаете ли, еще чем? Тою боязнию смешного, которая в человеческом роде чуть ли не сильнее боязни суда и наказания. Вопиять против обличительной литературы значило бы иногда и даже часто указывать на самого себя пальцем. Тем, кто бы вовопияли, не во что было бы драпироваться — что так удобно делать при восстаниях за нравственность!

Вот к чему, собственно, вел я речь, начиная мои Grübeleien: к настоящему современному положению вопроса об отношении между искусством и нравственностью. Толки о «Грозе» Островского, о «Накануне» и о «Первой любви» Тургенева [18] — толки, в сущности, дикие, но являвшиеся под прикрытием принципов, достойных, по-видимому, всякого уважения, толки, слышные не в одной только литературе, а в читающем и рассуждающем обществе,— невольно вызывали и вызывают на размышление всякого добросовестного мыслителя.

Что же, наконец, это? Масса волнуется восторгом от «Грозы» — читатели, и не только юные, а все, не переставшие жить и чувствовать, жадно читают «Накануне», несмотря на видимые всем и каждому недостатки романа как художественного произведения,— читают с трепетом наслаждения «Первую любовь», хоть в ней ничего нет ни обличающего, ни поучительного — ничего, кроме порыва, благоухания и поэзии... а критика и часть общественного мнения подымают вопль за нравственность...

Не вправе ли поэтому всякий мыслящий человек предположить, что если б в такую нравственную и целомудренную эпоху, как наша, явилось, положим, хоть «Кто виноват?»[19] — это произведение с его нагло-беспощадным анализом предано было бы анафеме. Да — и любая из повестей сороковых годов предана была бы анафеме, и... любое из стихотворений Лермонтова.

Что же мы, в пятнадцать, в двадцать лет каких-нибудь повысились, что ли, так в нравственном отношении, что стали раздражительны, как mimosa pudica *,— или осо-

бенный поворот, что ли, какой совершился в нас к крепким нравственным началам? That is the question... **[20]

Но для разрешения вопроса надобно пристальнее вглядеться, что такое совершилось в пятнадцать — двадцать лет, доискаться причин нежданной раздражительности наших мыслителей и нашего общества. Только внимательней всмотревшись в дело, можно решить, есть ли в том какой-нибудь смысл или это просто *так,* как многое совершающееся в нашем обществе.

Каждое общество, каждый народ — подразумевается правильно и свободно развившиеся — носят в себе известные органические начала жизни, отражающиеся более или менее определенно и неуклонно во всех внешних явлениях их существования,— в нравах, обычаях, даже предрассудках, освященных веками. Этих начал, если они есть действительно, ни мысль, ни литература трогать безнаказанно не могут, даже и в самых предрассудках. В «старой» Англии, например, понятно то странное явление, что она только втихомолку гордится своим Байроном, хотя, с другой стороны, и умиляться особенно нечего перед подобным явлением. Предрассудок и ложь, сколькими бы веками они ни были засвидетельствованы, остаются все-таки предрассудком и ложью. С другой стороны, органически присущие жизни народа и общества и выработанные человеческим развитием начала нравственные — становятся по справедливости обязательными для литературы народа, или, лучше сказать, составляют всегда самую жизнь литературы, проникают самую литературу.

Если наши вопли поднялись именно за такую органически народную нравственность, тогда факт становится и утешителен и занимателен, как свидетельство зрелости самосознания. А если нет?

III

Я вовсе не намерен входить в подробную критическую оценку произведений, подавших в прошлом году повод к воплям за оскорбленную якобы ими общественную

---

* стыдливая мимоза (*лат.*).— *Ред.*
** Вот в чем вопрос (*англ.*).— *Ред.*

нравственность. И о «Накануне» с «Первою любовью» Тургенева, и о «Грозе» Островского — писано уже много *. Я могу прямо взять дело по отношению к поставленному мною вопросу.

Начну с «Накануне».

Рассуждая о безнравственности этого замечательного произведения, весьма немногие,— не могу удержаться от этого замечания,— коснулись чисто художественных недостатков романа; хотя беспристрастное указание их едва ли бы не порешило дело о «Накануне» проще, чем все ужасы целомудренных критиков оттого, что Елена Стахова вышла замуж против воли дражайшего родителя — более занятого клубом, чем ее судьбою,— и что она, в порыве страстного увлечения, смешанного с горем и состраданием, в порыве совершенно женском отдалась своему жениху до брака...

Дело в том, что «Накануне» по своей постройке гораздо слабее всех других произведений Тургенева — слабее и «Дворянского гнезда» и «Рудина». «Накануне» выкупают только подробности, выкупает то поэтическое обаяние, которое из всех пишущих в наше время талантов уцелело в одном только тургеневском таланте. Перед поэтом видимым образом стояли две задачи, и он не успел или не умел слить их воедино. Одна задача — общепсихологическая и поэтическая, другая — общественная, и притом современно-общественная. Та и другая не сочинены им — обе родились, конечно, в его душе, но родились-то не в одно время и соединились в одно целое почти что случайно. Задача общепоэтическая: стремление изобразить два страстных существования, роковым, трагическим образом столкнувшиеся, скользящие над бездной и гибелью в исключительной обстановке Венеции — жажду жизни и упоение ею на краю смерти и гибели посреди чудес поэтического и отжившего мира,— задача, выполненная блистательным образом, создавшая в романе какой-то байронски-лихорадочный эпизод, великолепную, обаятельную поэму... Задача общественная — вопрос о том, могут ли быть посреди нас герои и есть ли кого любить посреди нас женщине?

---

* В «Светоче» 1860 г. книжка III, статья М. Достоевского; книжка IV, статья Н. Соколовского [21].

Едва ли найдется не только в нашей, но и в современной европейской литературе талант, столь чуткий на то, что я, к большому скандалу многих моих литературных собратий, не могу перестать называть «веяниями» жизни, или, проще говоря (хотя не точнее говоря), талант, который до такой степени был бы способен отзываться на требования эпохи, как талант Тургенева. Нет сомнения, что всякий из нас задавал себе вопрос о герое и героизме нашей эпохи, но ведь никто, даже из талантливейших людей, кроме Тургенева, на него не отозвался!..

И посмотрите, как логически и исторически правдиво поставил он этот вопрос... Греша в своем романе художественно, Тургенев не грешит в нем как мыслитель, что говорится, ни на волос. Героя для своего романа ему надобно было сыскать,— и если не у нас, то где же? В Италии, что ли? Но тогда герой этот возбуждал бы в нас сочувствие, хоть и искреннее, но только общечеловеческое и, во всяком случае, не непосредственное, а благоприобретенное, стало быть, все-таки более или менее искусственное... Такт поэта указал ему, из всех одноплеменных с нами народов, на болгаров. Не на чехов, например, не на другие славянские племена, но именно на болгаров, ибо самое правое со всех возможных и даже невозможных точек зрения (кроме, конечно, *наивной*, меттерниховской) дело болгарского племени, положительно стоящего и терпящего за свою индивидуальность, за свою *совесть*[22]. Против болгарского дела не может быть сделано никакого возражения: дело совсем правое, ясное и понятное всякому.

Я уверен, что не размышление, а чистое вдохновение понудило Тургенева выбрать героя из болгар, но, во всяком случае, выбор этот очень важен, важнее, чем он представляется с первого раза. Для художника, если он действительно художник, герой мыслим не иначе как на основаниях истинного понятия о героизме, то есть чисто «гражданского» понятия.

Но совершенно правильно выбравши *героя* из среды, близкой нам по племенному происхождению, поэт не позаботился нисколько о красках для своего очерка. Очерк стоит решительно в упор—и художник Шубин почти что прав, рисуя первоначально его фигуру в виде вола[23]. Никаких местных болгарских черт ни в нем самом, ни в

его обстановке... Постоянно, вместо того чтобы показывать нам Инсарова *делающим,* Тургенев показывает его *рассказывающим,* выставляя на вид только один факт героизма, факт грубой физической силы[24]. Что же касается до обстановки его, то в этом отношении художническая манкировка (говоря технически) уже вовсе непростительна. Всем известно, как угнетенные наши славянские братья горячо платят за малейшее, не то что покровительство, сочувствие им,— а около Инсарова даже мало и видны любимые им болгары... Боже мой! Да не только Инсарова — Берсенева, дружного с ним, они бы окружили преданностью и привязанностью за одно сочувствие к представителю их племени!.. Будь Инсаров окружен настоящей болгарской обстановкой, то есть будь он расцвечен красками, а не обозначен одним только абрисом — какое бы это вышло лицо!

В манкировке виноват, впрочем, не столько сам поэт, сколько эпоха, к которой принадлежит он по своему развитию... Его эпоха совершенно чуждалась славянства —хоть этого ей, поглощенной до самозабвения западными идеалами — нельзя поставить в укор[25]. Во всяком случае, у поэта при верности понимания постановки недоставало красок, а ведь это, согласитесь, не безделица! Взялся рисовать болгара, так и рисуй его!

Герой — верный относительно задачи — не расцвечен красками. Перейдем к героине.

Героиня взята так же правильно, как и герой. Она — дитя исключительного развития, дитя, воспитавшееся под могущественным, но малозначительным по количеству влиянием кружков, воспитанных великими идеями Белинского и Грановского; Елена Стахова — совершенно исключительное, местное, московское явление. Поставляя себе вопрос, кого может полюбить *настоящая* женщина в нашем мире и в нашем обществе, поэт не потрудился задать себе вопроса: что́ такое наша женщина *вне* исключительных влияний известного, развитого более других кружка, составляющего, во всяком случае, оазис в безбрежной и безвыходной пустыне, что́ такое наша *настоящая* женщина, женщина в обычных средах жизни.

С вопросом о *герое* Тургенев, может быть, помимо своей цели, своих намерений, — поднимал вопрос о нашей женщине. Великий, огромной важности полный

вопрос... Его на время решил только Пушкин, и по его следам, но только по его следам, Островский в своем высшем по идее создании, в «Бедной невесте».

Посмотрите, в самом деле, что такое наши женщины, то есть что такое они в нашей литературе? *Во-первых,* полных женских образов у нас очень немного, наперечет:

1) Татьяна, Пушкина.
2) Марья Андреевна, Островского.
3) Любовь Александровна в «Кто виноват?».
4) . . . .

Но на четвертом номере я затрудняюсь, и, может быть, многие со мной затруднятся. Ведь даже и третий-то номер, то есть Любовь Александровна, создана не силой творчества!..

Впрочем, с некоторыми оговорками, четвертый номер может быть замещен Лизой Тургенева из его «Дворянского гнезда», этой милой, симпатичной Лизой, у которой «своих слов нет» [26], которая, в сущности, все-таки Татьяна Пушкина...

Дальше мы не пошли... Великий художник, Островский набросал нам очерки известных моментов в жизни русской женщины — очерки высокопоэтические, но далеко еще не полные... Его Любовь Гордеевна только минута девственности, его Катерина только трагическое положение страстной натуры, его Анна Ивановна только сторона широкого разгула русской женской натуры, сторона, напоминающая слова песни:

Соловьюшко свищет,
Меня молоду домой свекор кличет;
Уж ты кличь не кличь — я домой не буду,
Буду ль, нет ли я — завтра поутру... [27] —

его Груша [28], наконец, этот яркий, и бойкий, и смелый очерк — тоже момент...

Полный художественный образ русской женщины, тип ее — повторяю, опять в одной Татьяне. Оно так и следует, потому что полного, цельного художника мы имели и до сих пор имеем только в Пушкине — но искателям женских идеалов от этого, конечно, не легче. Вспомните, что Белинский, в последнюю эпоху своей деятельности, упрекал Татьяну в некоторой холодности сердца за то, что она не отдалась Онегину [29], и

был, пожалуй, прав, с своей точки зрения, с высоты абсолютных понятий о любви женщины...

Но вот подите — угодите же на нас. То мы с Белинским упрекали Татьяну за холодность сердца, то мы подымаем вопль на безнравственность, когда тургеневская Елена Стахова отдается Инсарову...

И ведь как отдается, заметьте! Не по женской слабости, даже не побежденная сильной страстию, — а почти что по чувству сострадания, соединенному с глубокой верою в Инсарова как в идею...

Потому что вообще Елена Стахова не тип, не просто женщина, а исключительная, экзальтированная натура. Целомудренному обществу нашему и пугаться-то нечего было за своих дочек, сестриц и внучек. Не к фанатизму идеи, а скорее к апатии наклонны наши женщины, и ежели удивительные, страстные сцены тургеневского романа шевелили их сердца, так это было им, право, в пользу, а не во вред. Может быть, хоть которая-нибудь из них, сочувствуя увлечению Елены, подумала, что ведь Елена-то в своем романтизме правее многих из наших барышень — недоступных до замужества и весьма доступных, как res primi occupantis *, как только они сделались барынями, идущих даже по большей части и замуж-то вовсе не с целию принадлежать одному избранному.

Нравственность наша вопияла не на одно только то, что Елена отдалась Инсарову, а и на то, между прочим, что она вышла за него против воли дражайшего родителя, которому, впрочем, доставила этим неисчерпаемое удовольствие клубных излияний откровенности. Ну, уж в этом случае нравственность наша прямо, как условная, противоречила высшей нравственности (да оставит человек отца своего и матерь свою и т. д. [30]).

Скажут, нравственность наша стояла за наши крепкие, народные семейные начала.

Фраза, великолепно окрашенная важным принципом, но все-таки не более как фраза.

В сороковых годах литература наша неумеренно и даже необузданно воевала с нашим семейным бытом и в повестях и в стихотворениях. Общество наше (кро-

---

* имущество захватчика (*лат.*).— *Ред.*

ме кружков «Маяка», тогдашней «Северной пчелы»[31] и иных) не только не оскорблялось этим, но, по-видимому, глубоко (насколько оно может глубоко) сочувствовало и роману «Кто виноват?», и повестям покойного Кудрявцева, и стихам Некрасова, и даже повестям (тогдашним) г. И. Панаева[32].

В пятидесятых годах началась реакция. Литература в лице новых, свежих деятелей принялась за спокойное, нераздраженное, объективное изображение быта и действительности... Как всегда бывает при реакциях, обнаружилось даже сочувствие к тому, что отрицалось прежним направлением. Семейное начало стали даже поэтизировать — и что ни говорил нам даровитый г.— бов в своей статье о «темном царстве», — Островский в средней полосе своей художнической деятельности, то есть начиная с «Бедной невесты» и кончая драмой «Не так живи, как хочется»,— решительно поэтизировал семейные и земские начала в противоположность началам тревоги и брожения...[33]

Но еще и тогда, когда мы, еще немногие поклонники могучего таланта, — веровали с ним почти фанатически в эти поэтизируемые начала, а многие числом антагонисты — враждовали с новым талантом именно за такое его направление, еще тогда, говорю я, находились зрелые и добросовестные люди, которые после, например, представлений «Бедность не порок» или «Не так живи, как хочется» задавали себе вопрос: ну, прекрасно! Пьяный Любим Торцов, который действительно имеет право в драме сказать: «Любим Торцов пьяница, а лучше вас всех!» — восстановил чистое начало в семье брата, сдул с Гордея то, что на него было *напущено* злым началом, являвшимся в лице Африкана — Митя и Люба совокупились законным браком, жизнь пошла по-старому, с мадеркой, с ряжеными, с старухами, мерно покачивающими головами, с пляской Анны Ивановны и т. д. Петр Ильич тоже образумился потому, что лукавый чуть что не завел его в «пролубь»...[34] Ну, а дальше-то что же? Ведь дальше-то или болото, тина, пустой сон, в котором все едят, да пьют мадерку, да пляшут, да по-старому, на другой манер только, дурит Гордей, да куролесит благородный и страстный, но спившийся окончательно с кругу Любим... Или в другом мире, Петр Ильич утих только до новой Груши и

до новой масленицы, а из Груши, бойкой, яркой Груши стала со временем ее матушка, которая «уважает купцов за их жизнь» [35].

Тина, тина — в которой все глохнет без развития или развивается нескладно и дико!..

Еще смелей добросовестная мысль стала задавать себе вопросы, как появилась «Семейная хроника» С. Т. Аксакова. Ведь надобно было насильственно закрыть себе глаза, чтобы не видать, какую тину каверз, рабства, лжи, сплетен развел около себя величавый, по душе возвышенный, действительно, и сам по себе поэтический старик Степан Михайлович Багров [36].

И вот художник, отзываясь на вопросы времени, круто поворотил сначала к своей прежней отрицательной манере в «Чужом пиру похмелье» и в «Доходном месте», без малейшей злости, но с полною искренностью тронул сонное болото в «Праздничном сне» и в «Не сошлись характером», показал нам невообразимые уму человеческому понятия, позорные для чувства человеческого взгляды на жизнь, на честь, на любовь и женщину...

Засим оставался шаг к протесту. И протест за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства, — протест, несколько комически явившийся еще в Андрее Титыче Брускове, понимающем весь ужас своей домашней обстановки, от которой уже спятил с ума трагик Купидоша, учащийся на чердаке на скрыпке, — протест, столь симпатически проникший «Воспитанницу», что даже сцены чисто чувственного увлечения явились в драме облитыми жарким поэтическим колоритом, — этот протест разразился смело «Грозою».

В «Грозе», сомнений нет, — много недостатков, но недостатков художественных, а не нравственных. Первый и главный ее недостаток — это безличность Бориса, предмета и скромной и трагической страсти Катерины. Во что тут было влюбиться? — невольно спрашивал себя каждый; но, вероятно, никто из добросовестно мыслящих людей не сомневался в том, что Катерина должна была, по роковой необходимости своей обстановки, влюбиться в кого-нибудь.

Неужели же нравственность наша, оскорбленная «Грозою», стояла за понятия Кабанихи и за семейную патриархию «воина» Дикого?

А ведь за другое за что-либо, согласитесь, стоять в «Грозе» нашей нравственности не за что! Дело поставлено художником так честно, что всякое jury * — даже не задаст тут себе вопроса: кто виноват? Уж разумеется *кто* виноват. Тина виновата...

И едва ли не тина поднимала в последнее время вопли за оскорбления нравственности. Всякий протест страшен приверженцам существующего, но в особенности страшен он, когда облекается в художественные формы. Протест свидетельствует всегда о застарелости какого-либо факта и о существовании для сознания иного бога...

Временная реакция, совершившаяся в нашей литературе в течение последнего десятилетия, — успокоила было поклонников существующего, хотя, в сущности, она значила вовсе не то, что они в ней видеть предполагали. Ни Островский своими драмами, ни Тургенев своим «Дворянским гнездом», с покорностию жребию Лизы и с смирением Лаврецкого перед народною правдою, не кадили какой-либо условной нравственности, а просто в художественных формах выражали известные мотивы нашего самосознания, отмечали наши различные идеалы.

Идеалы и останутся идеалами — и Лиза тургеневская со старухой теткой Лаврецкого и с своей няней, и старик Багров, и старик Русаков, и даже суровый Илья Иваныч[37] с его ветхозаветно-жестким взглядом на жизнь. Но от этого, самого по себе типического и, стало быть, поэтического мира — надобно же идти дальше. Вечно остаться при нем нельзя... иначе погрязнешь в тине.

Вот, кажется, факт, который пора уже засвидетельствовать ясно и прямо для общего сознания, ибо для сознания отдельных лиц, для сознания каждого из нас, мыслящих и пишущих людей, он уже засвидетельствован.

Это засвидетельствование, конечно, обошлось многим из нас довольно недешево, потому что нелегко вообще расставаться с служением каким бы то ни было идолам, но тем не менее совершилось во всех добросовестно и здраво мыслящих людях. О недобросовестно мыслящих, о привилегированных жрецах кумиров и о нездравомыс-

---

* суд присяжных (*англ.*).— *Ред.*

лящих, запуганных кумирами до потемнения сознания, — говорить нечего. Засвидетельствовать правду всякого факта нравственного и идти от него дальше, идти вперед, способны только те, кто, стремясь к новым берегам, смело сжигают за собою корабли, — да простодушное, тысячеголовое дитя, называемое массою, по инстинктивному чувству идущее неуклонно и неутомимо вперед. Жрецы постоянно желают воротить мысль назад по той простой причине, что назади у них есть теплый и почетный угол; пугливое же нравственное мещанство, по чувству самосохранения, держится за полы жреческих одежд, — как инстинктивно по вере в жизнь стремится вперед масса.

РЕАЛИЗМ И ИДЕАЛИЗМ В НАШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(По поводу нового издания сочинений Писемского и Тургенева)

I

Повсеместное господство так называемого *реализма* в искусстве и литературе вообще и в нашей литературе в особенности — факт почти что общепризнанный. Но что именно такое *реализм,* равно как и что такое противуполагаемый ему *идеализм,* мы или не знаем вовсе, или забыли (после Белинского), или знаем очень смутно. Обыкновенно мы думаем — если слово «думаем» приложимо к неясным, почти что безотчетным головным данным, — вот как.

Со смертию Байрона, Пушкина, Лермонтова, Мицкевича идеализм в искусстве кончился — это были его последние могучие представители, последние, которые сообщали ему силу и обаяние. В чем заключались сущность, сила и обаяние их идеализма — противополагаемого реализму современных нам писателей, мы не определили, да, может быть, даже полагаем, что и определять не стоит. В лиризме ли, то есть в некоторой сверхобычности (чтобы не сказать сверхъестественности) взгляда на жизнь (миросозерцания) и строя чувствований — в способе ли изображения жизни чертами более широкими, чем подробными, и более синтетическими, чем

аналитическими, — в протесте ли, наконец, и тревожном недовольстве действительностию, — неизвестно. Да и не все ли равно — думаем мы! В лиризме, так в лиризме, — в протесте, так в протесте! Дело в том, что «боги» отошли, а «божки» нам надоели своим чисто личным, иногда странным и капризным, иногда даже совершенно никому, кроме их самих, не понятным лиризмом. Нам надоели давно (и совершенно справедливо, можно прибавить) и «гордые страданья» [1] и «права проклятия» [2] поэтиков с голоса Лермонтова — нам надоели и воспроизведения античных созерцаний и чувствований — дошедшие, наконец, до наивного, но нисколько не забавного цинизма в стихах какого-нибудь г. Тура: мы и Майкова-то с его строгою красотою форм терпим только по старой вере и старой памяти. Нам надоели и тонко-капризные ощущения поэтов фаланги Гейне... [3] Нам надоели и анализы исключительных натур, поставленных в исключительные положения в повестях сороковых годов: они чуть что так же не смешны нам с их глубокими, мечтательно-затаенными или враждующими с каким-нибудь губернским или уездным мирком страстями, с их протестом против *душной* и *грязной* действительности, не понимающей их исключительных чувствований и положений — как Звонские, Лидины и Гремины Марлинского... [4] Нам надоели и Печорины, когда они разменялись на героев графа Соллогуба и на Тамарина г. Авдеева... Нам все это надоело — но *что* именно во всем этом надоело, это — дело нерешенное.

Действительности! правды отношений к жизни и правды изображений жизни — искренности — самой беспощадной в анализе собственных и чужих ощущений! — кричим мы теперь все в один голос. Но, милостивые государи! Разве не правду жизни изображали нам и разве не искренны были Байрон, Пушкин, Мицкевич, Лермонтов — разве не правду жизни, не беспощадную правду сердца человеческого анализировал перед нами последний из писателей XIX века, которому смело можно дать имя поэта, великая, хотя и мало пользующаяся сочувствием «Библиотеки для чтения» и «Отечественных записок» 1861 года, женщина-поэт Занд? [5] Разве не была она вполне искрення по-своему везде и всегда — даже до сих пор, кроме своих несчастных тео-

ретических романов и своих еще более несчастных записок?..[6]

Действительности, правды, искренности — выкликаем мы давно уже на разные лады «голосами разными» — и в ответ нам являлись то писатели, которые представляли нам чистую действительность и уравнивались взглядом на жизнь с практическими стремлениями российской бюрократии или практических реформаторов Штольцов; то другие, которые в скептическом анализе собственных и чужих ощущений, в методическом разоблачении до наготы всех, даже сокровеннейших душевных движений — приходили к скептической апатии; третьи, которые, наконец, «продергивали» жизнь и действительность сквозь точку зрения губернского правления. Все это были писатели с талантами яркими, несомненными, а за ними шли и прочие, бывшие уже только более или менее даровитыми дагерротипистами. Чуть что не каждая новая книжка журналов приносила и приносит нам до сих пор по реальному произведению более или менее замечательному, не говорю уже о произведениях обличительных, в которых реализм служит только внешнею оболочкою известной гражданской цели или гражданской мысли[7].

Между тем, несмотря на наше требование реализма от писателей и несмотря на то, что требование это, по-видимому, удовлетворяется, — нам по временам как будто чего-то недостает, и, стало быть, чистый реализм как будто нас не вполне удовлетворяет. Холодные практические выводы, низменные, хотя и прочные нравственные точки зрения, даже беспощадный анализ душевных движений — нас что-то мало успокоивают. И стоит появиться какому-либо произведению с лирическим, даже, пожалуй, и тревожным характером — пусть это произведение, как произведения Тургенева, например, страждут множеством очевидных недостатков — о них, об этих произведениях, поднимается несравненно больше толков, чем об любом из реальных. Появись в наше время роман, по глубине мысли и энергии протеста равносильный роману «Кто виноват?» — нет сомнения, что он встречен был бы анафемами условной нравственности, но зато и жарким сочувствием читающей массы. Появись в наше время поэт с лермонтовской гениальностью, — он,

несомненно, повлек бы нас всех за собою. Мы как-то чувствуем все, что множество прекрасных вещей в нашей современной литературе все-таки не что иное, как

membra disjecta poetae * [8],—

разбросанные осколки мрамора без головы, единства и цельности. Нам даже в самом дельном писателе эпохи, в Островском, чувствуется порою недостаток чего-то, может быть, впрочем, потому, что Островский далеко еще не весь и не вполне сказался даже в «Грозе», представляющей такой значительный шаг гениального таланта.

Одним словом, мы все — если захотим только быть добросовестны, — согласимся, что нам недостает «поэта», недостает «поэзии».

Которые понеосторожнее и постраснее из нас, готовы, обладаемые жаждою поэзии и поэта, хвататься порою и за соломины, как за доски спасения, готовы первые — часто даже только кажущиеся, еще чаще совершенно обманчивые надежды приветствовать с горячею верою [9].

В противоположность искателям поэзии, — поклонники реализма готовы, напротив, все то, что до сих пор принималось за поэзию, подвергать строжайшему пересмотру. И это бы еще ничего. На пересмотр и поверку человеческая мысль во всякое время имеет полное право — во имя правды. Но поклонники реализма приступают к пересмотру и поверке так называемого «поэтического» с данными одного реализма. Мудрено ли, что с точки таких данных в альбомные побрякушки развенчиваются многие лирические стихотворения Пушкина [10]. Мудрено ли, что с точки мещанской нравственности «Сарданапал» Байрона явится вдруг каким-то мелким эпикурейцем, а с точки зрения губернского правления Печорин Лермонтова гвардейским офицером, которого карьера не выгорела, как говорится, в Петербурге и который вследствие этого ломается и самодурствует елико возможно на Кавказе [11]. Что же касается до ощущений и образов менее крупных, чем ощущения Пушкина и образы Лермонтова, то с ними реализм еще

---

* «разрозненные части поэта», поэтические отрывки (*лат.*).— *Ред.*

менее церемонится, преимущественно в своих пародиях, «им же имя легион» [12].

И как правы, хотя несколько смешны своими увлечениями, люди страстные, призывающие поэта с пламенной верою и упорством жидов, ожидающих мессию, — так точно правы, и вдобавок еще нисколько не смешны поборники чистого реализма. Мне кажется даже, что они не довольно смелы в приложении данных реализма к поверке поэтического и идеального. В настоящую минуту они всё могут сказать без малейшего опасения. Идея реализма должна быть исчерпана до дна.

Прежде всего надобно сказать, что реализм как форма залег уже в основу всех требований от искусства. Произведение, которое в наше время пренебрегло бы реальными условиями, — не могло бы получить никакого права гражданства в литературе. Представьте себе появление в наше время произведения из народного, положим, быта, которое, отличаясь, пожалуй, и задачею, и отвлеченною психологическою верностию положений и характеров — не обличало бы подробнейшего знания нравов быта и лишено было бы типически верного и вместе свободного языка... Такое произведение — будь оно как хотите замечательно и даже правдиво по замыслу, пропало бы для нас совершенно. Да и не может даже в наше время действительное дарование выступить с подобным произведением.

Реализм формы есть наше завоевание, завоевание целой эпохи. Отрицаться от него было бы так же противоестественно и противозаконно, как отрицаться в живописи от всех ее новейших приобретений по части светотени и красок; отрицаться в музыке от сложности и полноты инструментовки... Реализм формы есть наше законное приобретение — так же точно раздвинувшее средства искусства, как широта оркестровки и постигнутые художником тайны красок и теней. После Островского (хоть он и не исключительно реалист) с типической яркостью его образов и языка так же точно немыслима бесцветная драма, как после Брюллова — фра Беато, как после Вагнера — Моцарт, в том, разумеется, что касается до формы искусства, ибо содержание — вечно и вечно — едино.

Но не о реализме формы повел я речь. Не во имя

реализма формы развенчивается в наше время то, что называлось «поэтическим» и «идеальным».

Дело идет о реализме самого *содержания* искусства, о реализме взгляда на жизнь... отношений писателей к жизни.

Что же такое этот *реализм* содержания?.. Такое ли же точно он завоевание человеческого духа, как реализм формы?.. Вопрос очень важный — и сам по себе, и по связи его с другими.

II

Если наш реализм содержания есть крайнее слово искусства, то во имя его мы совершенно вправе разоблачать все, что с ним несогласно. Где жизнь, там и поэзия. Если реализм — единственное законное выражение жизни в искусстве, то он есть вместе с тем и единственная поэзия, и нам, следовательно, нечего искать и ждать другой поэзии. Нам следует покончить дело со всем бывалым «поэтическим».

Вопрос этот решить отвлеченно, в сферах философского мышления, так же не трудно и вместе с тем, в настоящую нефилософскую эпоху, точно так же и бесполезно, как решать вопрос об отношении искусства и нравственности, которого недавно коснулся я на страницах «Светоча» [13].

Но для того, чтобы не говорю решить, а чтобы попытаться вести к его разрешению, представляется в настоящую минуту путь чисто практический.

Сочинения двух замечательных наших писателей выходят теперь новыми и притом полными изданиями. Писатели эти, как нарочно, — диаметрально противоположны по своим стремлениям и манере, как нарочно, равно любимы публикою и, как нарочно же, на одного из них нужно указать как на несомненного, может быть, даже последнего представителя поэтического элемента бывалых времен — элемента пушкинского и лермонтовского, а на другого — как на столь же несомненного представителя реализма... Поэтический элемент, и притом бывалый, — элемент пушкинского и лермонтовского времени, сохранился в настоящую эпоху в одном только Тургеневе. Он им, этим элементом, преимущественно на всех нас и действует: в силу этого элемента нам милы в Тургеневе самые его недостатки. Этим я не хочу сказать, чтобы

в Тургеневе этот элемент был единственный, так сказать, голый. Тургенев — везде, где это нужно, — реалист формы в весьма удовлетворительной степени, и он-то преимущественно может служить наглядным доказательством того, насколько обязателен стал реализм формы для искусства в наше время. С другой стороны, с Писемским в реализме его воззрения и отношений к действительности — едва ли кто может поспорить из современных реалистов, хотя опять-таки этим я не хочу сказать, чтобы Писемский был вовсе чужд поэзии и чтобы в нем вовсе не было поэтического элемента. Но реализм, несомненно, преобладает в нем. Вы затруднитесь назвать реалистом Островского, несмотря на его яркую жизненность, затруднитесь потому, что из-за реализма Островского сквозят народные идеалы. Вы затруднитесь назвать вполне реалистом даже Толстого, несмотря на его беспощадный анализ движений человеческой души, на его бесстрашную простоту отношений к созерцанию жизни и самой смерти, потому что анализ видимо ведет и писателя и вас к результатам далеко не успокоивающим. Вы, наконец, и в резонерском реализме «Обыкновенной истории» и «Обломова» видите и странную непоследовательность, и преднамеренные задачи.

Писемскому же — полнейший и спокойнейший реализм содержания вы ни на минуту не задумываетесь приписать во всем, что он ни давал нам, с самого первого и, может быть, самого глубокого из его произведений — «Тюфяка», до самого слабого из них по постройке, до его «Горькой судьбины», или до самого бессодержательного, как «Богатый жених»... Это — реалист несомненный, никуда и никогда не уклоняющийся с пути реализма... Можно сказать, что кто хочет понять вполне требования реализма содержания, дойти до геркулесовых столбов его, тот должен изучить Писемского...

Этим несомненным реализмом объясняются и первоначальные отношения критики нашей к большому таланту, выступившему сразу с таким глубоким произведением, как «Тюфяк», с таким художественно законченным произведением, как «Брак по страсти». Отсталая критика в них ровно ничего не поняла и требовала от них какого-то движения характеров [14] — забывая, что взяты художником такие характеры, которым или некуда двигаться, или которых движение задавлено преобладанием непо-

средственной, чисто звериной натуры. Куда прикажете двигаться Антону Ступицыну, Мари Ступицыной, Сергею Петровичу Хазарову, «милейшей» хозяйке — и другим лицам этого совершенно положительного мира, с такою ясностию и полнотою раскрытого «Браком по страсти»? *Как* двигаться и бороться Павлу Бешметеву, когда университетское развитие не могло в его очень неглупой и солидной натуре уничтожить его звериного хвоста или, по крайней мере, хоть несколько пообрезать его, когда ревность и бешенство выражаются в нем только пьянством и срамлением жены перед лакеями?.. Критика, кроме того, что не понимала лиц и отношений, изобретаемых Писемским, сердилась на него за беспощадно комическое отношение его ко всему, что ложно, хотя бы ложь и была вывескою возвышенных стремлений, ко всему, что *сделано, сочинено* в душе, хоть бы сделанное и сочиненное было очень блестяще. Она сердилась на него за m-me Мамилову, например, — думая ошибочно, что в m-me Мамиловой осмеял он благородные порывы женского сердца и прогресс, сердилась на него за Бахтиарова [15] и m-r Батманова [16], этих прозаических Печориных-гусаров, совершенно живых и потому похожих на себя самих, а не на лермонтовского Печорина, сердилась, может быть, даже за Аполлоса Дилетаева и трагика Никона Семеныча в «Комике» [17]. Но сердилась критика совершенно напрасно.

Писемский прямо и смело пошел с того пункта, на котором остановился и с которого своротил в страшную бездну Гоголь.

Гоголь был менее всего реалист содержания, потому что был постоянно обладаем демоном юмора. Демон юмора завлек его в изображение «пошлости пошлого человека», в отрицательно-сатирическое отношение ко всему, что надевало маску «прекрасного» человека [18]. Бедный поэт-идеалист сокрушался о распавшемся «прекрасном человеке», сквозь видимый миру смех и незримые миру слезы. Слова своего он сам не в силах был вести дальше. При его жизни еще это слово раздалось скорбным и притом, в Достоевском, могущественным стоном сентиментального натурализма, стоном болезненным и напряженным, который, может быть, только теперь, в последнем произведении высокодаровитого автора «Двойника», в «Униженных и оскорбленных» переходит в

разумное и глубоко симпатическое слово. При жизни тот же Гоголь мог увидать *«воочью»* другую сторону своего слова — чистый реализм Писемского. При появлении «Комика» — «Иногородный подписчик», единственный из тогдашних *признанных* критиков, который позволял себе понимать новые явления и иногда сочувствовать им, заметил весьма остроумно и верно, что в «Комике» из гоголевской «Женитьбы» сделана какая-то мерка для проверки искусства и жизни...[19] Да не только в «Комике», — в «Тюфяке» и «Браке по страсти» очень откровенно высказывался крайний реализм взгляда, к которому юмор подводил «изобразителя пошлости пошлого человека», как к бездне, и от которого он, по натуре и стремлениям чистый идеалист, поворотил в другую бездну.

«Тюфяк» и «Брак по страсти» были протестом против литературы сороковых годов, литературы отрицательной в отношении к действительности, но нисколько не были сами по себе протестом за действительность, хотя и вели к таковому, как к логическому выводу. Анализируя спокойно-чувственно-звериные отношения Тюфяка к его жене и пустую натуру этой барыни, которая в повестях сороковых годов непременно явилась бы героинею, — Писемский совершенно отождествился с воззрениями на вещи изображаемого им мира, без малейшей грусти и злости, как бы с полною уверенностью, что никакого другого мира и нет кругом нас, что всякие другие, несколько приподнятые воззрения существуют только в книгах. Самую лучшую личность своего романа — личность сестры Бешметева не снабдил он достаточною тонкостью для того, чтобы отговорить брата от брака с девушкой, нисколько его не любящею: нет, она, в сущности, такая же «кумушка», как все другие, как Перепетуя Петровна[20], например, — она только *нравственней* их, — она нравственна до того, что может переваривать своего супруга, да и нравственность-то ее результат убеждения общего ей с «кумушками» убеждения, что, дескать, «стерпится-слюбится». С другой стороны, — изображая губернского Печорина — Бахтиарова, Писемский как будто давал подозревать, что других Печориных у нас нет и быть не может, что вот что такое наши Печорины в губернской действительности, а не в виду гор Кавказа и не в байронических мечтах поэта... Между тем объективность художника и беспристрастие реалиста не позволили ему

ни на волос солгать против правды, даже в пользу реального и нравственного воззрения, чего, к сожалению, не поняла тогда отсталая критика. Бахтиарову оставлены все его блестящие, мечущиеся в глаза и обаятельные для женщин стороны — не только внешние, но даже и внутренние — и Тюфяк, то есть Павел Бешметев, вовсе не противупоставлен ему как идеал. Личность Бешметева анализирована с полнейшею беспощадностью; но эта-то беспощадность и была чужда сознанию людей сороковых годов, к числу которых принадлежали более или менее наши критики. Человек умный и не бездарный, хоть и медведеватый, как Павел Бешметев, человек, которого коснулись, и даже не поверхностно, а основательно наука, искусство, современное развитие идей,— живет с своим старым, наследственным звериным хвостом, лелеет и холит его, даже нет-нет да обмакнет его, этот драгоценный пушистый хвост, в грязную лужу и мазнет им ближнего по физиономии,—человек этот способен в ревности на единственное мщенье, на разговор о жене за столом с лакеями при самой жене... Но именно эта ужасающая правда изображения, правда, которая долею относится к большинству из нас — так называемых образованных людей, если не ко всем, должна была рассердить всех тех из нас, которые еще мечтали о том, что мы совершенно созрели [21]. Притом еще, кроме правды изображения, в анализе проглядывало такое безучастное спокойствие, которое смахивало на полное равнодушие, которое чуть что не вело к выводу: «ну что ж? так есть — так и быть должно! Мы или Бешметевы, или Бахтиаровы — это в лучшем случае, а в худшем, мы — Масуровы» [22]. Наши женщины, которых литература сороковых годов рисовала нам внушающими глубокую симпатию протестантками, — или такие протестантки, как жена Бешметева, или так тупо и противно нравственны, как сестра Бешметева. Для того и другого сорта их герои, предметы их привязанности, на первый раз непременно Бахтиаровы и совершенно по праву: Бахтиаровы и блестящи, и нравственно смелы; разница в том только, что женщины вроде жены Бешметева только начинают свое *развитие* Бахтиаровыми, а продолжают его кем угодно usque ad infinitum *, а женщины вроде сестры Бешмете-

* прямо до бесконечности (*лат.*).— *Ред.*

ва, обрезавшись на Бахтиаровых, тем и кончают, отдаваясь потом тому, что *для красы,* если они умны, называют они долгом, а в сущности, привычка или апатия... Стало быть, нет у нас ни лиц вроде Любови Александровны Круциферской, нет протестанток, да нет у нас также и Татьяны... Она — мечта великого поэта... Да уж полно, и велик ли поэт, если создания его только мечты, — вопрос неминуемый в крайних последствиях реализма!.. Встаньте только добросовестно и честно на его точку зрения, то есть на точку зрения нашего быта с его казовых концов, дворянского и бюрократического... Ведь элементы пушкинской Татьяны, которая не была бы высоким поэтическим типом, если бы была явлением исключительным, а не народным, — найдете вы только в *народном* быту, в подспудном быту, раскрываемом нам Островским — в его Марье Андревне, Любови Гордеевне; ведь и протестантский образ Круциферской, да еще несравненно глубже и живее схваченный, найдете вы только в этом же быту, у того же художника...

Реализм с его нравственностью был бы прав, если бы в быту нашем, кроме казовых концов, не было ничего иного. Посмотрите на явления, до сих пор вокруг нас совершающиеся. Разве вопли мещанской нравственности против Елены Тургенева — не доказывают, как глубоко погрязли мы в нашу обычную тину и как мало способны мы, так называемые образованные, передовые люди — не говорю сочувствовать протесту страстных натур, но даже извинять его, как мало мы верим даже в возможность такого протеста?.. Да что говорить о воплях, поднимаемых литературою против литературных манифестаций протеста?.. Очень недавно литература замечательно бюрократически, чтоб не сказать мещански, заявила себя в отношении к фактам жизни... В деле, например, о побитии немки «героем» Козляиновым — за женщину, положим, встала литература, но к защитникам прав женщины она отнеслась с довольно постыдным смехом [23]. Другой факт еще интереснее и еще свежее. «Петербургские ведомости» напечатали недавно довольно бестактную статью какого-то корреспондента о литературном вечере в одном городе, — вечере (или утре, не помню, право), на котором дама решилась прочесть «Египетские ночи» Пушкина. С замечательным остервенением, достойным Перепетуи Петровны, — набросился «Век» на

неосторожную даму!..[24] Во имя общественной нравственности — чуть что не коснулись тут нравственности частной!..

И ведь с точки зрения *«реализма»* — разве не права была «Искра», издевавшаяся над г. Камбеком, и разве не прав «Век» в своем остервенении на неосторожную поклонницу поэзии?

С точки зрения *«реализма»* всякий протест, погибающий в неравной, одинокой борьбе, — донкихотство, иногда преступное, иногда — и это еще в лучшем случае — смешное... И ведь дело-то в том, что такое «реальное» воззрение, как заключающее в себе много правды, найдет всегда защитников и приверженцев в массе представителей казовых концов жизни...

Реализм, по крайней мере — наш реализм, получил притом особенную силу, потому что сам явился первоначально как протест, и притом протест не донкихотский. Припомните первое появление «Обыкновенной истории». Сколько Петров Ивановичей ей обрадовались, Петров Ивановичей, совсем забытых и затоптанных в грязь литературою сороковых годов... А это были еще даже не цветочки, тем менее ягодки, а первые отпрыски реализма как воззрения, отпрыски притом тепличные, бюрократические. Всякому очевидно было, что и Петр Иваныч, и «идеалист», племянник его, — лица выдуманные, сочиненные, не бытовые. Намерение, заданная наперед цель проглядывали явно в романе, несмотря на весь талант автора, выразившийся ярко в увлекательных и живых подробностях обстановки этих двух сухих фигур. Сам автор видимо являлся как человек далеко не непосредственный, а, напротив, сильно подорванный и надломленный развитием.

В Писемском же, напротив, реализм приобрел художника-поэта эпически спокойного, художника, мимо натуры которого протест сороковых годов прошел почти бесследно.

Вы скажете, может быть, что у Писемского есть произведения, по-видимому, связанные с литературою сороковых годов, по-видимому, даже запечатленные протестом, — «Боярщина» в особенности. Но ведь это только по-видимому. Вглядитесь в лица «Боярщины» — и вы увидите, что протест в ней дело сочиненное, какая-то жертва, принесенная господствовавшему до конца соро-

ковых годов направлению. «Боярщина» явным образом самое молодое из произведений Писемского, хотя она и явилась поздно на свет божий [25]. В «Боярщине» хорош только Задор-Мановский и хороши подробности; жертва же Задора не возбуждает никакого участия, во-первых, уже потому, что Писемский вообще не мастер рисовать женские типы, кроме типов комических, как Соломонида в «Ипохондрике», Перепетуя в «Тюфяке», «милейшая» хозяйка с ее тайными и явными милашками в «Браке по страсти»; а во-вторых и главным образом потому, что сам автор явным образом придает больше значения внешним неприятностям в положении, чем внутреннему процессу, в нем совершающемуся... Протестантская фигура Настиньки в «Тысяче душах» тоже мало удалась. Она хороша только до тех пор, пока у нее нет еще личности, пока она только страсть, когда она отдается Калиновичу, когда она молится в старом монастыре, провожая его, когда, бросивши все, приезжает к нему в порыве страсти... Затем начинается уже *сочинение* личности. Вообще Писемский — великий мастер в изображении одной *половой* стороны страстей, и в этом случае он, как и всегда, реалист до крайнейшей последовательности, до той правды, которая некоторым критикам даже не нравится. Кто-то из московских критиков упрекал его, помнится, за сцену Калиновича с Амальхен [26], не обративши, вероятно, внимания на то, что эти сцены со всей беспощадной правдою изображены писателем вовсе не вследствие польдекоковской любви к «игривым сюжетцам», а вследствие беспощадного анализа, что они притом совершенно оправданы глубокою психологическою мыслию и что самая мысль эта высказана прямо Писемским: мысль о том, что никогда человек не бывает так способен к измене, как тотчас же после разлуки с женщиной. Писемский в этой сцене является только последовательнейшим реалистом воззрения...

И таков он во всей своей деятельности. Второе произведение его, с которым явился он перед публикою, было «Брак по страсти». Реализм основной мысли этого вполне законченного, закругленного произведения далеко глубже, нежели высказался он в эпиграфе: «Мелкие натуры только драпируются плащом Ромео»... Дело вовсе не в том, дело вовсе не в мелких натурах, не в том, что Сергей Петрович Хазаров и Мари Ступицына —

пародируют чувство любви, и вовсе тоже не в том, что m-me Мамилова пародирует благородные порывы женского сердца... Вы из чтения романа выносите опять реальный вывод, что в казовых концах быта нет иной любви, что на m-me Мамилову похожи многие «прекрасные» женские души.

Отсталой критике нельзя было не рассердиться на автора за «Брак по страсти». Этот роман — протест реализма против всей литературы сороковых годов, протест тем более сильный, что он был во всех пунктах беспристрастен. Повести сороковых годов постоянно стояли за жертв грубой действительности, постоянно были направлены или против дражайших родителей, или против мужей, постоянно были на стороне нарушителей домашнего спокойствия. Правда, что нарушители являлись Бельтовыми или, по крайней мере, такими интересными и симпатическими личностями, как Роман Петрович в повести «Последний визит»; правда, что и жертвы рисуемы были как натуры исключительные, поэтические, как, например, женское лицо в повести «Без рассвета»[27]. Писемский смело поворотил медаль, но вовсе не так, чтобы стать за противоположную сторону до ложного опоэтизирования быта и до умиления перед деспотизмом его условий. Так же беспощадно, как к представителям требований любви и страсти, отнесся он к матери Мари Ступицыной, представительнице житейских и нравственных требований, внушающей очень мало симпатии своим раболепным пристрастием к «идолу». Автор даже не противоположил Хазарову в Рожнове героя. Хазаров, конечно, пуст и глуп, но ведь и в Рожнова-то мудрено тоже влюбиться не только девочке, как Машенька Ступицына, но даже и порядочной женщине. Нельзя же полюбить его за то только, что он очень добрый человек и что он чрезвычайно гуманен с своими «синьорами». Самую гуманность эту нельзя ценить в нем очень дорого, потому что «синьоры» могут со временем сесть ему на шею, управлять его действиями и волей. Дальнейшее развитие этой гуманности найдется у самого Писемского, в лице Овцынина в «Батманове», тоже человека и умного и доброго, но на которого влияние «синьоров» до такой степени сильно, что он, не спросясь их, и не женится; и ведь эти «синьоры» сядут на шею не только ему, но, пожалуй, его жене и детям. Дело не

мудрено в быту казовых концов, — несущем в этом правдивую казнь за то, что в нем такое «синьорство» до наших времен существовало. Писемский и здесь, — в лицах Рожнова и Овцынина, явился великим знатоком быта, хотя, к сожалению, только намекнул на одну из его язв, вполне обличенную правдивым и простодушным рассказом «Семейной хроники», как о калиновом пруте дедушки Степана Багрова, так и о контрасте этого, о подчинении отца Софьи Николаевны своему калмыку до того наивного сознания, что он не может пожертвовать им даже и родной дочери. Заметить должно, что это явление принадлежит только казовым концам нашего быта.

В народном быту, то есть в быту крестьянском и купеческом, несмотря на всю неразвитость первого и на все шероховатости широкого и самодурного развития второго, таких явлений нет, потому что им взяться неоткуда...

Реализм воззрения Писемского, повторю еще раз, есть реализм воззрения казовых концов народного быта, реализм дворянский и иногда бюрократический. Заслуга писателя именно в том и заключается, что он исчерпал этот реализм до дна, был беспощаден, но вместе с тем и вполне добросовестен в приложении воззрения к явлениям жизни. Он положительно отождествлялся в воззрении с изобретаемою им жизнию, анализировал ее с ее же точек зрения, хотя бы эти точки зрения были не выше уровня губернского правления. Раз только вдался он в постройку идеала, но идеал Калиновича вышел так же точно противоестествен, как идеалы второй части «Мертвых душ», о несостоятельности которых Писемский сам сказал правдивое и смелое слово...[28]

Реализм воззрения потому преимущественно так силен в Писемском, что он как писатель является в нем вполне искренним, что он у него нисколько не подорван рефлексией... С рефлексией, с верою в силу развития нельзя было создать «Тюфяка», нельзя создать и того кряжеватого типа, который в последнее время является в «Старческом грехе», удивительного типа, сразу же рисующегося перед вами как «медведь, на которого идут с рогатиной», человека, натуры которого не касается ничто: ни гимназическое, ни университетское образование, ни поэзия Пушкина, с которой он знакомится по поводу смерти поэта, и знакомится, однако, до горячего сочувствия.

Реализм — в Писемском, искреннейшем и полнейшем представителе реализма, выразился именно — верою в натуру, в почву, и совершенным неверием в действительность развития и силу его и потому комическим или рассудочным отношением к протесту, то есть к возможности его на нашей действительной почве.

Как сложился такого рода реализм воззрения, понять тоже не трудно. Писемский продолжал дело Гоголя — разоблачение всякой нравственной лжи, фальши, ходульности, дело общее ему с другими писателями нашей эпохи — с Островским и с Толстым по преимуществу. Но разоблачается всякая фальшь во имя какой-либо правды. Гоголь разоблачал фальшь все-таки во имя старого «прекрасного» человека, во имя идеала европейского... О народном нашем идеале или мериле он только мечтал и гадал: мечтания и гадания не удовлетворяли его как художника и привели его только к отчаянию. Отрывки второй части «Мертвых душ», с их сочиненными идеалами, с противнейшим Костанжогло, с не менее противной Улинькой и с самоуправным губернатором, доказали, что художник сжег рукопись недаром, не по болезненному капризу... Гоголь так и закончил, следовательно — одним словом отрицания, в наследство от него оставалось только орудие комизма... Искать новых идеалов, которые, собственно, и не ищутся, а носятся художником в душе, мог только художник с новым словом. Таким новым художником (совершенным или несовершенным, это вопрос посторонний) явился Островский. Другие талантливые люди продолжали вести до геркулесовых столбов чистый, то есть отрицательный реализм, и можно сказать, что глубже нельзя было вести реализм, чем Толстой, проще и прямее, чем Писемский.

Я назвал этот реализм отрицательным, потому что, в сущности, он другого значения и не имеет. Толстой неумолимо и мучительно преследует все фальшивое, деланное, сочиненное в мире человеческой души. Писемский спокойно, но так же неумолимо преследует все недействительное, сочиненное, «напущенное» в нашем быту и в нашей жизни. У того и у другого равно нет никакого определенного идеала, перед которым известные явления казались бы фальшивыми, кроме идеала отрицательного: «действительности»...

А что такое наша *действительность?* Неужели же она

в самом деле заключается в воззрениях на жизнь Перепетуи Петровны или Соломониды Платоновны, тетушки ипохондрика. Наша действительность — вещь крайне неопределенная. Она дает, конечно, на каждом шагу и Перепетую Петровну, и Соломониду, и Масурова, и Рожнова, и Овцынина, но ведь она же дала и Пушкина. Наша «действительность» нечто совершенно несложившееся. Наш «реализм», то есть измерение всего действительностью, должен был запутаться непременно в безымянном, до отчаяния доходящем отрицании, как у Толстого, или, чтобы стоять на какой-либо твердой почве, хвататься за первые попавшиеся основы, хоть за воззрения на жизнь Перепетуи Петровны или Соломониды...

III

Попробуйте приложить мерку «реализма» к писателю, как Тургенев, представляющему и натурою таланта, и приемами, и манерами совершенный контраст Писемского. Это будет очень назидательно, потому что раскроет и несостоятельность нашего «реализма», а вместе и его бесспорные заслуги.

Было время, когда, по справедливому замечанию одного француза — «en Russie quelques gentilshommes se sont occupés de la littérature» * [29] — время литературы исключительной, не знавшей ничего, кроме жизни образованного слоя, измерявшей всю жизнь условиями «образованного» взгляда.

Тургенев — несмотря на то, что он автор «Записок охотника», то есть один из первых писателей, с любовию обратившихся к народному быту, — представитель этой литературы, и представитель, может быть, последний. Пусть он дошел в лице своего Лаврецкого до «смирения перед народною правдою», он все-таки человек развития, изобразитель исключительных положений, аналитик исключительных, тонко или глубоко развитых чувствований.

Тургенев начал свою деятельность почти что продолжением лермонтовского дела. Демонические образы тревожили и его, хотя, конечно, не в такой силе и степени,

---

* «в России несколько дворян занялись литературой» *(франц.)*.— *Ред.*

как Лермонтова. Вражда к действительности сказывалась в нем такая же — только в противоположность жгучей и грозной вражде Лермонтова, по условиям натуры Тургенева, приняла какой-то мягкий и грустный оттенок. Тургенев выступил с повестью в стихах «Параша», теперь забытою, заброшенною им самим, но в которой можно найти уже зародыши будущей оригинальности его взгляда на жизнь и в особенности его колорита. Вслед за тем, года через два, не считая появлявшихся по временам более или менее удачных стихотворений, явился «Андрей Колосов», рассказ, до сих пор еще не потерявший своей грации и свежести. В «Андрее Колосове» лермонтовский тип, тип Печорина, как-то смягчился, посветлел, ослаблен, если хотите, но именно в этом-то ослаблении — тургеневская оригинальность. С «Андрея Колосова» начинается в Тургеневе явная борьба двух типов, типа гордого, смелого и хищного человека с типом загнанного, обиженного натурою или судьбою, робкого человека. В Лермонтове и следов этой борьбы не видно. Своему нелепому, как юношеский бред, Арбенину противополагает он бесхарактерного, но вовсе не загнанного человека, человека, о котором знающая его насквозь женщина говорит:

Развратный и безбожный,
Самолюбивый, злой, но слабый человек...

Своему Печорину он противополагает тоже не загнанного человека, а неудавшегося героя повестей Марлинского, — лягушку, раздувающуюся в вола, если хотите. У Тургенева же очевидная борьба двух типов: хищного с тем, который выступил впервые у Пушкина в его Белкине, и очевидна борьба двух взглядов на жизнь, взгляда напряженного, взгляда, воспитавшегося на чужих идеалах, со взглядом, так сказать, прирожденным, выросшим на почве действительности несколько скудной и даже унылой. По этому самому и процесс, совершавшийся в тургеневской натуре, имеет большее сходство с процессом натуры пушкинской, чем лермонтовской, даже некоторым образом представляет повторение процесса пушкинской натуры, с тем различием, что у Пушкина его Иван Петрович Белкин точно так же в руках, как и его Алеко, Пленник, Гирей, Онегин, а у Тургенева к двум борющимся в душе его типам отношения равно шатки...

Иногда, вовсе не преднамеренно, он доходит до того, что казнит хищный тип в «Бреттере», этом загрубелом Печорине, лишенном всякой поэзии и всякого обаяния; иногда он поэтизирует его, как, может быть, и сам Лермонтов не сумел бы поэтизировать, в «Трех портретах»; иногда так оригинально сливает два типа, сообщая типу хищному, типу *сделанному*, напряженному, наивные и ясные черты типа рожденного действительностью, как в лице Веретьева в «Затишье»; иногда же этим приданием черт одного типа другому, ослабляя тип хищного человека, как в Рудине, которого Пигасов с злобною радостию зовет «куцым», как и все. С другой стороны, тип загнанного человека он снабжает то горьким юмором, как «Гамлета Щигровского уезда», то глубокою болезненною скорбью, как «Лишнего человека», то какою-то беззаветно наивною страстностью, как героя «Переписки», то, наконец, высоким пониманием, как Лежнева[30]. Постепенно приближается он к окончательному опоэтизированию типа загнанного человека, и дает задаток типа действительно поэтического, тип Лаврецкого. Борьба заканчивается, несостоятельность того или другого типа разрешается задатком типа совершенно нового, типа развитого человека, твердо упирающегося в почву, на которой он родился, взрос и воспитался.

Этот краткий очерк процесса, очевидно совершавшегося перед нами в натуре одного из любимейших наших писателей, сделал много для того, чтобы показать, на чем основывается наша общая любовь, наша жаркая симпатия к Тургеневу.

Приложите же к героям и положениям Тургенева требования нашего реализма, будет ли это анализ душевных ощущений, в каждом из них добивающийся неумолимо *сделанности* и несостоятельности, будут ли это нравственные воззрения Перепетуи Петровны. Я не приведу вам того факта, что Василья Лучинова критик «Московского сборника» назвал гнилым человеком. Критик «Московского сборника», покойный К. С. Аксаков, относился к идеализму Тургенева с требованием идеализма же, только идеализма другого лагеря. Перескажите только самому себе в манере Писемского рассказ о «трех портретах», и вы увидите, что зловещее обаяние мрачного и блестящего образа разлетится прахом под ножом комизма... Запустите скальпель автора «Детст-

ва, отрочества и юности» в душу «Лишнего человека» или «Гамлета Щигровского уезда», и ваше болезненное к ним сочувствие исчезнет, ибо вы видите, что они *ломаются.* Поверьте любую из женщин Тургенева взглядами на жизнь Перепетуи Петровны или твердою нравственностью сестры Бешметева, любую, даже самую Лизу «Дворянского гнезда», если вы в силах будете на это посягнуть, вы, право, отнесетесь к ним, как относится к женщинам вообще Пигасов. Во-первых, вы тогда не поймете, зачем Лиза в монастырь пошла. Ведь не пошла же в монастырь сестра Бешметева, а преспокойно вышла за Масурова и могла его выносить...

Реализм, одним словом, совершенно уничтожит перед вами тургеневские образы, если даже вы приложите к ним самые, по-видимому, правые его требования.

Потому что у реализма воззрения есть и совершенно правые требования. Одно из них то, чтобы брать лица, страсти их и положения не в исключительной среде, а в среде наиболее общей, не в такой обстановке, в которой им можно развиваться как угодно на свободе, а в обстановке чисто практической, мешающей развиваться им совершенно свободно, потому что у нее, у этой практической обстановки, есть свои неумолимые и неустранимые требования.

Представьте, например, что Лаврецкий, который может расстаться с своей Варварой Павловной без особенных хлопот, отдавши ей во владение одну из своих усадеб, — никакой усадьбы не имеет — служит или живет трудом... Дело при его «гуманном» характере становится очень запутано. Представьте также, что он, на грех ведь мастера нет, зашел далеко с Лизой... Ведь он поставлен тогда в страшное положение: жалея гнусную тварь и признавая ее Аду, — он губит прекрасное создание... а что ж ему делать? Процесс, что ли, начинать? и т. д.

Но зато вспомните, что если бы такого рода обстановкою окружил Тургенев как этого, так и других своих героев, мог ли быть у него так диалектически тонок, глубок и верен анализ самых отношений, так поэтически верен колорит чувств, уносил ли бы он вас так за собою, давал ли бы он столько вашей душе?..

Я кончаю вопросом, но вопрос этот вовсе не во вред реализму. Нет, он только один из вопросов, *за* идеализм.

СТИХОТВОРЕНИЯ Н. НЕКРАСОВА

I

Отчего это так у нас теперь устроилось, что ни об одном важном и знаменательном литературном явлении нельзя в настоящую минуту начать говорить, не попутавшись наперед в наших печальных литературных дрязгах? Вот первый вопрос, которым задается непременно всякий искренний критик, если он действительно искренен. И ведь, право, чем явление важнее и знаменательнее, тем неизбежнее является эта горькая необходимость. Хотелось бы прямо о деле говорить, определить по крайнему, честному разумению место и значение известного литературного факта в ряду других фактов, оценить его безотносительное достоинство,— так нет: прежде распутай паутину, которая соткалась вокруг факта, и для того, чтобы распутать эту паутину, во-первых, прежде всего подыми литературную историю факта, то есть расскажи, как факт принимался нашею так называемою критикою,— которая, право, после Белинского утратила уже свой первый шаг перед литературою; рассмотри, почему он так или иначе принимался, и, во-вторых, подними непременно общие вопросы, как будто все, что толковано о них великим критиком, погибло совершенно бесследно. В пример того и другого неудобства позвольте привести вам несколько доказательств.

Возьмете ли вы явления крупные: ну хоть, например, «Минина» Островского (хорош он или нет — не об этом покамест речь), «Мертвый дом»[1] Ф. Достоевского (надеюсь, что редакция журнала дозволит мне причислить это явление к числу крупных), «Стихотворения Н. Некрасова»; возьмете ли вы явления тоже значительные, хотя менее яркие, как произведения графа Л. Толстого, начавши говорить о которых я так запутался сразу в литературные дрязги, что до сих пор еще высказал о самом предмете рассуждения, то есть о деятельности Л. Толстого, только сжатые общие положения;[2] возьмете ли вы, наконец, явления чисто художественные, исключительные, каковы стихотворения любого из наших лирических поэтов, — везде одна и та же печальная история.

Ну как, например, начать речь хоть о «Минине», не поднявши, с одной стороны, вопроса о том, почему такое глухое молчание господствует в нашей критике об этой драме? Недовольна критика — прекрасно; что ж из этого? Белинский не молчал бы, если б он был недоволен, как не молчал тогда, когда был недоволен поэмой Пушкина «Анджело»[3]. Почему специалисты дела, то есть глубокие знатоки истории эпохи междуцарствия, не сказали до сих пор своего слова и почему неспециалисты могли разразиться только весьма краткою, но вместе с тем весьма замечательною ерундою?[4] С другой стороны, как вы начнете говорить о «Минине», не предпославши статье несколько тертых и перетертых, вам самим давно надоевших теоретических рассуждений — не говорю уж о сущности исторической драмы, — нет, о сущности драмы вообще? Мы ведь всё, решительно всё перезабыли, что́ по части искусства вообще ни говорили нам Белинский и немногие верные его ученики[5]. Наше развитие — действительно Сатурн, пожирающий чад своих, как выразился раз в своей неблагопристойной статье приятель мой, «ненужный человек»[6]. Ведь вон же неспециалисты дела исторического, поторопившись с своей ерундою, поставили в упрек драме то, что она кончается в Нижнем, где *драма* действительно и кончается, и не переходит в Москву[7], где начинается уже эпопея, где великая личность сливается, несмотря на все свое величие, с победным торжеством громадного земского дела...

Вот вам один факт из крупных, а насчет «мелких» — печальной необходимости «попутаться» в дрязгах и перетрясти старые вопросы, кажется, и разъяснять нечего. Начните, например, говорить о стихотворениях Фета (я беру это имя как наиболее оскорбленное и оскорбляемое нашей критикой...[8]): тут, во-первых, надобно кучу сору разворачивать, а во-вторых, о поэзии вообще говорить, о ее правах на всесторонность, о широте ее захвата и т. п.,— говорить, одним словом, о вещах, которые критику надоели до смерти, да которые и всем надоели, хотя в то же самое время всеми положительно позабыты.

Довольно с вас этих двух примеров. Я не упомянул даже о последнем романе Тургенева, по поводу толков о котором пришлось порядочным людям защищать великое и любимое имя от сближения с именем г. Кочки-Сохрана[9] и по поводу которого чуть ли не придется ратовать *даже* (credite, posteri!!! *[10]) с статьею г. П. Кускова, потому что и эта статья тоже, пожалуй, находит известный круг читателей[11].

Как же не путаница озадачивает бедного критика, лишь только подойдет он к знаменательному явлению? Да что я говорю! Ему самую знаменательность-то наших литературных явлений приходится беспрестанно отстаивать. Потому что — странное ведь это, право, дело! — иностранцы, которые серьезно знакомятся с русскою литературою, как, например, гг. Боденштедт и Вольфсон, Мериме и переводчик Делаво, исполняются глубокого к ней уважения, а мы или *игнорируем* ее за то, что она не английская, как игнорирует ее «Русский вестник», для которого ее явления — величины бесконечно малые, или ничего не видим в ней, кроме лжи, как не видит славянофильство[12], или просто, наконец, как теоретики, похериваем ее значение наравне с значением литературы вообще, вещи совершенно ненужной в том усовершенствованном мире, где луна соединится с землею[13] и где Базаров будет совершенно прав, восторгаясь «свежатинкой»[14].

«Жалобы, вечные жалобы!..— скажут мне, наверное, немногие мои читатели.— Да говорите, дескать, дело, критик». Я ничего бы лучшего не желал, как говорить

---

* верьте, потомки *(лат.)*.— *Ред.*

одно дело, говорить по возможности сжато, хотя не впадая в «соблазнительную» ясность (весьма удачный, по моему мнению, термин другого моего литературного приятеля, г. Н. Косицы) [15], то есть не мысля за вас дотла и не отучая вас от этого не всегда приятного, но до сих пор считавшегося довольно полезным упражнения. Да, нельзя, решительно нельзя, сами видите. Путаница — повсюду путаница.

Путаница эта, изволите видеть, собственно, двух родов: или это путаница в литературных дрязгах, или это путаница в рутинности мыслей и фраз.

Два рода этой путаницы необыкновенно ярко кидаются в глаза по отношению к этому большой гласности литературному факту, который называется «Стихотворения Н. Некрасова».

Редактор «Времени», с которым я говорил об этой назревавшей у меня в душе статье, советовал мне поговорить сначала о критических толках по поводу стихотворений любимого современного поэта. Я читал эти толки, потому что до сих пор сохранил наивнейшее уважение к российской словесности и интересуюсь не только ей самой, но даже и толками о ней: вот это-то последнее, собственно, и составляет — впрочем, непозволительнейшую в лета мои — наивность. В толках этих сразу почуялись мне два указанные мною рода путаницы,— но только еще почуялись, пока я читал их как дилетант. Когда же я принялся за них с тем, чтобы изучить их основательно, как матерьял, два рода путаницы для меня в них окончательно, наияснейшим образом обозначились. От одного рода мне стало довольно тяжело, зато от другого весело.

Начну с последнего. Он удивительно рельефно явился в «Русском слове», в статье г. В. К — го [16]. Уморительная ведь, право, статья! тем в особенности уморительная, что она, по-видимому, и прекрасно, и тепло, и с «заскоком» написана, а между тем в ней ничего... ровно ничего нет, кроме *казенщины* да *просаков*. Право, так, я говорю без малейшего преувеличения. Ее молодой (по всей видимости) автор только и делает, что излагает собственное сочувствие к народу да рутинным образом восторгается сочувствием к народу нашего поэта, и, с другой стороны,— беспрестанно попадает в просаки, указывая на такие места в его стихотворе-

ниях, которые в глазах всякого серьезно сочувствующего и народу и Некрасову человека составляют просто пятна желчной горячки в поэтических отзывах этой высокой, но часто неумеренно раздражительной «музы мести и печали»... Ну скажите, например, какому человеку с здравым... не говорю смыслом, это будет обидно — но с здравым чувством придет в голову написать хоть вот эти строки, с следующей за ними выпиской:

«Некрасов,— говорит юный критик,— страдает вместе с русским человеком, но *нисколько не идеализирует его.* Он умеет заставить нас сочувствовать его горю, совершенно не расцвечивая его. Он *глубоко* понимает народ и вне всякой идеализации становится даже беспощадным в отношении его и *проявлений его жизни и духа. За примером ходить недалеко.* (NB. Как кому! позволю себе заметить.) Мы припомним вам одно его стихотворение. *Вслушайтесь,* всмотритесь в него».

И засим юный критик, в доказательство, вероятно, того, как недалеко ему ходить за примерами, выписывает несчастное желчное пятно, под влиянием которого больной, раздраженный поэт взглянул на великую эпоху 1812 года, отметивши в ней по болезненному капризу только исключительный факт. Выписавши целиком этот поэтический промах («Так, служба! сам ты в той войне» и проч. [17]. Я не буду, кроме крайних случаев, прибегать к выпискам из стихотворений поэта, почти заученного читающим людом), юный критик «в забвении чувств» восклицает:

«Ведь не шутя мороз подирает по коже, становится страшно *от этой голой, ужасающей* правды. Ведь нельзя отказаться: *это наше* (NB: слова эти — курсивом в подлиннике), это наша жизнь, или, по крайней мере, один из ее заурядно-характерных эпизодов. В основе этой вещи лежит *страшное понимание русской жизни,* понимание ее до цинизма, до беспощадности,— и вот этим-то и дорог нам Некрасов. Эта странная, но жизненная смесь зверства, *удалой* похвальбы этим зверством и совершенно человечного чувства жалости, сострадания, сожаления — вполне свойственны нашему серому человеку. На это стихотворение, сколько помнится, совершенно не было обращено внимание нашей критики, *а жаль! оно одно из самых характерных произведений Некрасова...*»

Чтó вы, чтó вы, любезный мой господин юный критик! Да ведь вы вовсе не туда забрели, куда хотели. Ведь знаете что? Вы совсем забыли, увлекшись, *о чем* это стихотворение. Ведь оно о «вечной памяти двенадцатом годе»[18], которого голая правда, та голая правда, к которой вы проникнуты такою страстию,— не в этом исключительном факте, а в восстании великого народного духа, восстании, которое своею поэзиею и мощью сглаживает несчастные и отвратительные эпизоды, неизбежные, к сожалению, во всякой народной войне. Припомните-ка гверильясов[19] Испании и припомните-ка тоже кстати, что величайший поэт скорби, Байрон, не на эти факты указывает, рисуя широкими чертами картину возвышенной народной борьбы в первой песне своего «Гарольда»,— он, беспощаднейший, конечно, поболее Некрасова, ко всему, даже к своей Англии, он, ненавистник всякого насилия. Да припомните-ка еще, когда сам поэт иногда в своем превосходном стихотворении, здоровом и могучем стихотворении «На Волге», рисует с любовью и широкими чертами картину другого, хотя по смыслу менее великого восстания народного духа,— севастопольского восстания[20]. Ведь вы явно увлеклись до «забвения чувств» Устиньки *. Ведь вы просто вообразили, что стихотворение взято из эпохи Стеньки Разина. Там точно были бы уместны (употребляю ваши, без отношения к этому стихотворению, прекрасные выражения) «эта странная, но жизненная смесь зверства, удалой похвальбы этим зверством» и проч. А тут и удалой похвальбы-то нет, а есть одна безнравственная похвальба. Ведь одностороннее представление события, представление, лишающее событие его настоящей, то есть общей правды, то есть поэтической и исторической правды, может быть прощено больному и раздраженному человеку, а не поэту. Вы Байрона-то, Байрона-то скорбного и раздраженного припомните, припомните эту дивную смесь негодования на насилие и любви к великому, желчи на Англию и возвратов любви к ней, к ее величию, — которая властительно царствует над вашей душою, когда читаете «Гарольда». И не жалейте вы, пожалуйста, что не оценила критика этого стихотворения Некрасова, а пожалейте

---

* «Праздничный сон до обеда», сцены А. Н. Островского.

лучше, что больной поэт не исключил несколько желчных пятен из ряда своих высоких созданий. И не этим дорог нам Некрасов, то есть не таким беспощадным отношением к действительности.

По одному этому эпизоду могут уже читатели судить о духе статьи. К ней, по одному этому эпизоду, можно обратиться со словами: «Loquela tua manifestam te facit» *[21]. Просаки вроде указанного да казенщина — вот ее содержание, и говорить о ней серьезно как о толке по поводу стихотворений Некрасова — решительно нечего. Это только с ветру.

Обращаюсь теперь к другой статье, представляющей собою другой род критико-литературной путаницы, — путаницу домашних дрязгов.

Эта другая статья напечатана в старейшем из наших толстых журналов — в «Отечественных записках»[22]. В противоположность вышеупомянутой, она явным образом писана критиком опытным, критиком старым, исполнена застарелыми, так сказать, заскорузлыми домашними дрязгами. Она не бросается в выписках безразлично на хорошее и дурное: нет, как ворон падали, ищет она желчных пятен и тыкает в них пальцем, по большей части справедливо. Иной вопрос — справедлив ли весь дух ее. Для назидания современников и памяти потомства я позволю себе несколько подробнее изложить ее содержание.

Начинает статья прямо с упреков поэту за то, что он в одном стихотворении изображает горькими чертами участь поэта, который

Стал обличителем толпы,
Ее страстей и заблуждений[23], —

и доказывается весьма основательно по отношению к нашему времени, что быть поэтом обличительным гораздо *выгоднее,* чем быть поэтом незлобивым. Слово *выгоднее*... В статье, впрочем, не употреблено слово *выгоднее,* но для тех, которые привыкли читать между строками, оно в ней слышно.

Что же такое, спрашиваю я вас, как не домашние дрязги, подобный прием?.. Отчего в ту эпоху, когда Гоголь начинал одну из глав своих «Мертвых душ» эле-

* Язык твой обличает тебя (*лат.*). — *Ред.*

гиею различной участи двух писателей: одного, на долю которого выпало изображение «прекрасного» человека, и другого, на долю которого досталось изображение пошлости пошлого человека, никто не покушался начать статью о его поэме доказательствами, что гораздо *выгоднее* в наше время изображать пошлость пошлого человека?.. А ведь и тогда уже это очень хорошо зналось и чувствовалось!.. И тогда карающая поэзия видимо брала перевес над спокойной поэзией... Статья все это очень хорошо сама знает, но ей *выгодно* упрекнуть г. Некрасова за его ложное мнение об участи поэта-обличителя...

Почему выгодно? — спросят, может быть, немногие читатели, не посвященные, несмотря на все наши совокупные усилия российских литераторов, в наши arcana fidei *, в наши милые домашние дрязги? А вот почему. Сразу надобно тон задать. Сразу нужно сказать, что желчное вдохновение музы Некрасова если не всецело, то, по крайней мере, наполовину — вдохновение преднамеренное, вдохновение, так сказать, рассчитавшее свои шаги.

Жалкий, больше позволю себе сказать — постыдный прием!.. А впрочем, коли хотите, не новый. Находились же люди, которые, например, приписывали Шатобриану преднамеренность и расчетливость в его католическо-романтических стремлениях[24]. Отчего же не заподозрить в преднамеренности и поэтов стремлений противоположных? Нет нужды до того, что стихотворения Некрасова вообще и стихотворение, указываемое критиком, в особенности — исторически вышли из той эпохи, когда обличение и кара сами еще не верили в свою силу, когда сами поэты обличения и кары, как Гоголь, Лермонтов и Некрасов, смотрели искренне, как на тяжкий крест, на свое мрачное призвание. Нет нужды до мира души поэта, возмущенного преследующими душу тягостными впечатлениями, мира, самому поэту подчас непереносного и который он считает искренне столь же непереносным подчас для его читателей. Нет нужды, наконец, и до того, что Лермонтов, столь же мало, как и Некрасов, имевший право жаловаться на безучастие людей к его поэзии, но преследуемый давящим его

* тайны веры (*лат.*).— *Ред.*

кошмаром, суровыми и горькими чертами изображает участь скорбного пророка, в которого все ближние его

Кидали бешено каменья...[25]

Нет нужды ни до чего такого. Нужно только одно: внушить ловко и тонко подозрение к искренности «музы мести и печали» любимого читателями поэта...

«Пушкин,— говорит затем, по-видимому, весьма резонно, статья,— жаловался на толпу, и г. Некрасов жалуется на толпу; Пушкин жаловался, что толпа не понимает искусства, г. Некрасов жалуется, что толпа понимает только искусство; Пушкин требовал чувства, г. Некрасов требует желчи... Какое странное потемнение и в такой короткий период времени. Здесь что-нибудь да не так».

Это точно, что не так. Но особенных загадок, кажется, искать нечего.

Знаете ли что? Ежели мы сколько-нибудь поглубже всмотримся в поэтические избранные натуры, мы едва ли не дойдем до примирения требований Пушкина с требованиями... ну, хоть Гоголя, ибо мне, староверу, при всей любви моей к поэзии Некрасова, все как-то неловко, изволите видеть, поставить его имя на одну доску с именем одного из величайших поэтов мира. Упрекая ли толпу за непонимание искусства, как Пушкин, в то время, когда одно только искусство поднимало душу человеческую выше общего фамусовского и молчалинского строя и, устанавливая в душе новые требования, готовило новую эпоху; упрекая ли толпу за то, что она понимает только искусство,— подразумевается, какое искусство: искусство без содержания, искусство, ставшее баловством, праздным дилетантством,— поэты всегда хотят от толпы одного: возвышения ее душевного строя. Ведь не за то, положим, хоть Некрасов упрекает толпу, что она понимает искусство в пушкинском смысле: до понимания этого искусства она по большей части не доросла, ибо — дорасти она — так были бы не нужны

Бичи, темницы, топоры[26],—

а за то, что она способна праздно баловаться разными наслаждениями, принимаемыми ею за искусство, и затем остается так же груба и бесчувственна... Понятие

об искусстве поклонники так называемого чистого искусства, искусства для искусства, довели до грубейшей гастрономии эстетической. Это понятие, как кажется поэту, привилось и к толпе. Вот с этим-то он и ратует, то есть с пошлым и низким душевным строем толпы, как ратовал с ним и Пушкин, знавший тоже очень хорошо, как

...Выстраданный стих
Ударит по сердцам с неведомою силой [27],—

и хвалившийся не тем, что он — «чистый художник», а тем,

Что чувства добрые я лирой возбуждал... [28]

Но пойдемте далее за искусной и ловкой статьей опытного критика.

«Однако ж наши загадки,— говорит он,— будут продолжаться на тему только что выписанного нами стихотворения. В нем целый трактат о поэзии, трактат новый, не проверенный критикой и основанный на новых началах — желчи...»

Ведь вот охота же, подумаешь, видеть всюду и везде что-то новое! — невольно прерываю я выписку. Странное это, право, дело, что «Отечественные записки», несмотря на свои почтенные лета, не могут затвердить для себя мудрый совет Горация: nil admirari!.. * [29] То им покажется чем-то новым и особенным наше народное миросозерцание, и они разжалуют как раз Пушкина из народных поэтов [30], то им вдруг ново то, что поэзия, как только она вышла из растительного момента, из непосредственного слияния с народною жизнью, как только она стала художественною — носит в себе непременно начала протеста, живет анализом и этим поднимает душевный строй массы. Действительно, как говорит критик, «понятия наши спутались»; но выражение это относится, собственно, к нему и к его журналу. А все виноваты сказки, собранные г. Афанасьевым [31], и псевдоякушкинский сборник песен [32]. Не будь их, этих явлений, перевернувших вверх дном всю критику журнала,— понятия его критиков не спутались бы до того, чтобы народность, то есть национальность,

* ничему не удивляйся (*лат.*).— *Ред.*

грубо смешать с простонародностью и лишить Пушкина его национального значения, вслед за чем следовало бы логически лишить национального значения и Гете, и Шиллера, и даже самого Шекспира, оставшись, да и то с грехом пополам, при Гебеле, Бернсе и Кольцове. С другой стороны, если б вчитались хорошенько критики журнала в напечатанные у них памятники растительной поэзии, они бы убедились, хоть на раскольнических стихах, например[33], что, как только народная жизнь раздвояется, поэзия начинает жить протестом,— протестом и слез, и горя, и желчи. «Где жизнь, там и поэзия»,— говорил Надеждин[34]. Можно добавить: где поэзия, там и протест. Поэзия есть высшее, лучшее и наиболее действительное узаконение этого святейшего из прав человеческой души. Оттого-то без ее «побрякушек», по слову Гоголя, заглохла бы жизнь, и проч.[35].

Кажется бы, дело очень ясное, и что тут по-пустому путаться? Никаких новых начал, кроме исстаринных и вечных, в современной поэзии нет, да и быть не может. Новые формы, а начала все те же, как та же душа человеческая, решительно не подлежащая развитию. Чтó было для нее поэзией, то поэзией и осталось: одно — как прошедшее, потерявшее, конечно, свою толкающую вперед силу относительно к обществу, но сохранившее свою власть над индивидуальным усовершенствованием, другое — как настоящее, полное протеста и движения. Так нет, критику кажется, что новые «начала эти, как и стихотворения г. Некрасова, успели утвердиться в нашей литературе помимо критики, минуя ее привязчивые требования и одною силою обстоятельств, силою напора их...». Да ведь дело-то в том, что если действительно стихотворения Некрасова успели утвердиться в нашей литературе, то утвердились не во имя новых начал, а просто потому, что они — поэзия, что в них душа наша нашла отзыв на свою жизнь: а если они утвердились помимо критики, так виновата в этом близорукость нашей критики. Дело опять очень простое, и путаться в нем нечего.

Критика наша, точно, молчала о стихотворениях Некрасова, и на то были две причины. Одна заключалась в не зависящих от критики обстоятельствах, и ее разъяснять не нужно[36]. Другая... другая решительно заключалась в печальных домашних дрязгах, которым

она предалась с каким-то упоением по смерти своего великого руководителя Белинского, домашних дрязгах, вследствие которых она долго не признавала Островского, тупо молчит о Ф. Достоевском, восторгалась «Обломовым»[37] и проч. и проч.

По отношению к Некрасову являются два сорта домашних дрязгов. Во-первых, те, вследствие которых люди, внутренне глубоко сочувствовавшие его поэзии, иногда как будто враждебно к ней относились, приводимые в справедливое негодование преувеличенными возгласами его исключительных поклонников; во-вторых... а во-вторых, те, вследствие которых явилась, например, статья «Отечественных записок». Первые, хоть и дрязги же, имеют все-таки какой-либо литературный характер; другие уже чисто основываются на личных отношениях к поэту. Не говоря, конечно, ни слова о сих последних, критик «Отечественных записок» метко указывает на первые.

«В самом деле,— говорит он,— где до настоящего времени оценка таланта г. Некрасова? Ее нет. Раздавались изредка в литературе похвальные отзывы о нем, на него возлагались надежды; «современники», нисколько не сконфуженные стихом г. Некрасова, что «заживо готовятся памятники только незлобивым поэтам», говорили, «если бы да не обстоятельства, мы имели бы случай видеть нашего истинного поэта» — и эти скромные отзывы «современников» о своем поэте[38] заменяли все: критику, похвалу, скромность и намек. Другие, приведенные в негодование намеками, старались отнять всякие достоинства у г. Некрасова...»

Это очень верно, хотя далеко не полно. Я, впрочем, оставляю пока в стороне толк о домашних дрязгах, на которые указал критик «Отечественных записок», и займусь теми, на которые он, по естественному чувству самосохранения, не указывает, то есть буду продолжать анализ его собственной статьи.

«Мы,— говорит критик вслед за вышеприведенным местом,— не будем делать ни того, ни другого, а с благодарностью возьмем то, что́ он предлагает нам прекрасного, и укажем на то, что, по нашему мнению, есть произведение одной желчи, нового принципа в поэзии, которого мы не признаем (мы староверы и признаем чувство), или что составляет сухой перечень «хороших

мыслей», по мнению «современников», но по нашему мнению не одно и то же, что поэзия...»

Все это прекрасно, кроме безусловного отрицания законности желчи в поэзии, которую не должно смешивать с болезненными желчными пятнами и отрицая которую мы должны будем развенчать Байрона; все это прекрасно, повторяю я, но насколько это искренно — мудрено сказать.

«Благодарное принятие» прекрасного, находящегося в стихотворениях Некрасова, заключается:

1) В совершенно дикой и неуместной выходке на поэта за стихотворение «Наивная и страстная душа...», которое критик подозревает посвященным памяти Белинского [39]. Дикость выходки заключается в том, что критику показалось почему-то стихотворение поэта обидным.

2) В скромной похвале стихотворениям: «В деревне», «Несжатая полоса» и «Забытая деревня»,— похвале, в которой так и слышно, что эти стихотворения хороши не столько сами по себе, сколько по выгодному выбору предмета, потому что ловко приноровились к потребностям времени, причем между прочим высказывается новое эстетическое положение, что «г. Некрасов решительно не художник, а *только* лирик там, где он *может* совладать со стихом», как будто лирик — не художник.

3) В странном сопоставлении поэмы «Саша» с Тургеневским «Рудиным» и обвинении поэта в явном подражании.

4) Наконец, в нескольких справедливых заметках насчет желчных пятен поэзии Некрасова.

Какой же заключительный вывод статьи? А вот он вам целиком:

«Есть поэты с миросозерцанием широким и узким: это не подлежит сомнению. Многие, вероятно, думают, что г. Некрасов принадлежит к первым...» [40]

Но я не продолжаю выписки. Вы уже поняли, что Некрасов принадлежит к поэтам с миросозерцанием узким. И прекрасно. Вся цель статьи заключалась в этом выводе.

До определения существенных свойств поэзии Некрасова, разъяснения исторических причин ее появления и громадного успеха — критику нет дела. Он пишет

явно под влиянием одного только негодования на исключительных поклонников Некрасова и по временам под влиянием другого сорта домашних дрязгов. С первого приема чуется уже в статье какое-то затаенное враждебное настройство и не изменяет ей во все ее течение.

По отношению к вопросу о значении поэзии Некрасова она решила дело столь же мало, как рутинно-хвалебная статья г. В. К — го.

II

А ведь стоил и стоит серьезного обысследования вопрос о значении поэзии Некрасова, ибо значение это несомненно. О нем свидетельствует та необыкновенная популярность,— я не скажу еще народность,— которой достигли эти вдохновения «музы мести и печали». Ведь популярность эта куплена не одним тем только, что поэт затронул живую струну современности, указал на ее больные места. Вместе с этими *лирическими,* стало быть, по мнению критика «Отечественных записок», *нехудожественными* произведениями, являлось множество других, с большими претензиями на художественность. Они затрогивали те же струны, тревожили те же больные места русской жизни. И они между тем почти что забыты, даже очень талантливые из них, как, например, «Антон-Горемыка»[41]. Отчего же живут, да еще как живут до сих пор самые первые песни Некрасова? Как «ударили» они раз «по сердцам с неведомою силой», так и до сих пор ударяют. Можно сказать даже, что сила их на молодое поколение все росла и росла в течение пятнадцати лет. Стало быть, есть же в них что-то такое свое, особенное, «некрасовское», и, стало быть, это свое, особенное, некрасовское коренится органически в самом существе русской национальности (я уж боюсь употреблять слово «народность», ибо это понятие слишком обузили в последнее время). И ведь уж что хотите, ничего не поделаете: имя поэта не ставится в ряд с именами даже даровитейших из второстепенных деятелей литературы, каковы, положим, в разных родах Фет, Писемский, Гончаров; нет, оно наряду с именами Кольцова, Островского, Тургенева. Шутка! В чем же эта особенность поэзии Некрасова и

вместе в чем ее национальность, в чем ее органическая сущность? Вот главный вопрос, который должна предложить себе критика.

А между тем все-таки прежде чем приступить к этому прямому делу, надобно очистить еще последний домашний дрязг. Он и поведет, впрочем, к прямому делу.

Критик «Отечественных записок» указал на тот факт, что «современники» слишком нецеремонно выражали свое крайнее сочувствие к поэзии Некрасова, но указание его неполно, неточно и, главное, — узко. Что нам за дело, что «современники», в том узком смысле, какой явно желает придать этому слову критик, говорили о Некрасове, пожалуй, и больше того, что привел он, говорили прямо, что если бы не обстоятельства, то значение поэта в нашей литературе было бы выше значения Пушкина и Лермонтова?.. Мало ли что говорить у нас можно. Да сила не в том: они говорили, и их слушали с сочувствием, слушали настоящие современники, слушало молодое поколение, и слушало их только и питалось нравственно почти исключительно некрасовскою поэзиею.

Перенесемтесь за пятнадцать лет назад. Еще имя Некрасова вовсе неизвестно — или известно с вовсе не завидной стороны. Некрасов еще водевилист и писатель повестей, не производивших особенного впечатления, но в которых, порывшись, найдешь уже заложение «мести и печали». Еще всею силою своей давит нас мрачное обаяние поэзии Лермонтова, еще за абсолютным отрицанием Гоголя не видать вдали ни болезненно-симпатичных отношений к нашей жизни Достоевского, ни любви с грустью пополам к родной почве Тургенева, ни — всего менее — здоровых, простых приемов Островского. Это еще время повестей сороковых годов с их вечною темою о трагической гибели избранных женских и мужских натур, задыхающихся в грязной и душной «действительности». Действительность наша нам, совершенно одурманенным привитыми извне идеалами, кажется зверем. Мы боремся с ним, мы клевещем даже на этого зверя, клевещем до цинизма, ругаемся над воспоминаниями дней,

...известных
Под звонким именем роскошных и чудесных[42], —

разоблачаем безжалостно и даже иногда легкомысленно безжалостно заветнейшие чувства наши, посмеиваясь над ними и над многими дорогими образами. Еще раз повторяю: мы клевещем и на себя и на действительность, то есть на начала нашего быта и собственной нашей души... Великий вождь наш сам увлекся в этот «необузданный поток» и влечет нас все далее и далее всей силою своей сердечной диалектики, всем пламенем своего красноречия. Белинский сороковых годов уже не тот Белинский тридцатых, который жарко верил в искусство как в высшее из откровений жизни. Белинский уже весь — протест, и все вместе с ним и вслед за ним протестует, протестует жарко, энергически, до крайних граней, до клеветы.

Но не попрекайте, господа, нас, людей той эпохи, этою клеветою. Законна была эта клевета. Она происходила от глубокого, вполне русского, то есть цельного увлечения великими идеалами, и мы, полные этими идеалами, сами, как различные Наташи [43], Романы Петровичи [44] и проч., задыхались в тех поверхностных слоях действительности, которые мы с наивностью принимали за слои бытовые. В односторонности нашего взгляда была ведь и своя доля правды, лежали залоги беспощадного и вместе прямого анализа. Мы были виноваты в том только, что эти залоги сразу принимали за конечные результаты, что недостаточно всмотрелись в самих себя и, снимая наносные слои, думали, что дорылись до почвы,— и разрывались с этою почвою. Разрыв этот был постоянно приветствуем и напутствием великого вождя, и сочувствием читающей массы. Мы мчались вперед, закусивши удила, пока не ударились в какую-то стену. Натуры высшие, как Гоголь и Белинский, даже не выдержали этого удара и погибли рановременно, мученически. Ни тот, ни другой не имели даже отрады умирающего Моисея — отрады видеть обетованную землю хоть издали. Один из них, Гоголь, погиб вследствие трагической необходимости: ему не было выхода из его дороги: великий отрицатель мог только сочинять, выдумывать положительные стороны быта и жизни. Другой погиб вследствие чистой случайности, уже, может быть, видя смутно грань поворота дороги. Как жизнь сама, пламенный и восприимчивый,

он — нет сомнения — остался бы вечно вождем жизни, если бы организм его выдержал.

Но в тот момент, в который просил я перенестись мысленно читателя, мы еще лбом в стену не ударились. Мы еще фанатически верили и в «гордое страданье» и в «проклятия право святое» — позволяю себе, для бо́льшего couleur locale *, брать самые крайние выражения, заимствуя их как у других, так и у себя, у бывалого себя той старой эпохи... Еще не сказано было, или, лучше, не сочинено еще было дешевою практическою мудростью охлаждающее слово «Обыкновенной истории», еще Роман Петрович «Последнего визита» не был для нас «педант, варенный на меду» [45], а казался чуть что не идеалом человека, еще Тургенев не принялся за грустный и симпатичный, но тем не менее правдивый анализ натуры сконфуженных жизнью личностей, вынужденных, по выражению «Монологов» одного поэта,

...горько над своим бессилием смеяться
И видеть вкруг себя бессилие людей [46],—

еще и вдали не виднелись нам ни его «Лишний человек» [17], ни пустой, хоть и богато одаренный Веретьев, ни бессильный делом, хотя могучий словом Рудин, ни честный, но вконец загубленный предшествовавшим своим развитием Лаврецкий...

Прошли годы — и

...что ж осталось
От сильных, гордых сих мужей? [48]

Что осталось от всей этой пламенно протестовавшей литературы сороковых годов?.. Кто помнит «Последний визит», кто помнит повести Сто одного [49] — эти крайние, голые, сухие выражения протеста, сходившие, однако, не только с рук, но возбуждавшие даже интерес своим голым протестом? Кто перечтет даже рассказы и повести даровитого Панаева?.. Знаете ли, что для нас уцелело изо всей этой эпохи? Стоны сердца одного поэта [50] — да одно некрасовское стихотворение, в котором сжались, совместились все повести сороковых годов,— первое стихотворение, выдвинувшее вперед личность

* местного своеобразия (*франц.*).— *Ред.*

поэта. Вы, конечно, поняли, что я говорю о стихотворении «В дороге», об этой горькой, односторонней, но правдивой в своей односторонности песне об избранной и нежной натуре, загубленной действительностью, с которой она разошлась и которая ее не понимает, не может даже понять, что это она

На какой-то патрет все глядит
Да читает какую-то книжку...

Ну, зачем нам перечитывать длинные повести о разных Наташах, которым вменялась авторами в добродетель такая простая и обязательная вещь, как чистоплотность, все в виде протеста против грубой и грязной действительности? Вся эпоха этих повестей тут, в некрасовской песне, отлилась в сжатую поэтическую форму, точно так же как все варенные на меду скорби Романов Петровичей не стоят одного из горьких стонов Огарева.

Эта первая из некрасовских песен совпала с рядом новых, неожиданных явлений в литературе. Она появилась в «Петербургском сборнике», а в этом «Петербургском сборнике» появились «Бедные люди» Достоевского, появилась первая вполне блестящая вещь Тургенева «Три портрета» и его же поэма «Помещик», которая была бы великолепною вещью, если бы поэт написал ее как пародию на повести сороковых годов, поэма, в которой, к сожалению, серьезно негодует поэт на «козлиные» (вместо: «козловые») башмаки провинциальных девиц, на то, что действительность ест, пьет и спит...

Две вещи «Сборника» произвели общее сильное впечатление: «Бедные люди» и некрасовское стихотворение «В дороге». Рассказ Тургенева «Три портрета» не был оценен, и был только обруган К. Аксаковым за блестящее изображение «гнилого» человека [51], как будто Тургенев выставлял за идеал своего Василья Лучинова и как будто он, художник, виноват в зловещем обаянии представленного им образа!

Не потому только произвело сильное впечатление стихотворение Некрасова, что оно совместило, сжало в одну поэтическую форму целую эпоху прошедшего. И это, конечно, достоинство немалое. Но оно, это небольшое стихотворение, как всякое могучее произведение, забрасывало сети и в будущее. Вглядитесь-ка в него даже теперь, когда уже пятнадцать лет прошло с

его появления. Не говорю о его форме, о том, что не подделка под народную речь, а речь человека из народа в нем послышалась,— нет, всмотритесь в его содержание, в новость постановки старого вопроса. Когда вы читывали, бывало, «Последний визит», «Без рассвета» и повести Панаева, вы, читатель, а паче всего вы, читательница, «ничтоже сумняся», с азартом винили грубую действительность: заела она, собака, избранные личности Елен, Наташ, Романов Петровичей! Ну, а ведь читая даже тогда стихотворение Некрасова, вы едва ли с озлоблением отнеслись к ямщику, хоть он и говорит:

А чтоб бить,— видит бог, не бивал,
Разве только под пьяную руку... —

а может быть, именно потому, что он *так* говорит.

Из стихотворения явно было, что его писал человек с народным сердцем, человек закала Кольцова, что он не сочиняет ни речи, ни сочувствий. И тем поразительнее была новость этой песни, что подле нее же другие стихотворения Некрасова, несмотря на силу протеста, неприятно действовали то рутинностью, то водевильностью своего тона, и потому неприятною для эстетического чувства, даже и в таких сильных по содержанию вещах, как

Жизнь в трезвом положении
Куда нехороша! [52]

В явлениях, или, лучше сказать, в откровениях, жизни есть часто бесспорный параллелизм. Новое отношение к действительности, к быту, к народу, смутно почувствовавшееся в стихотворении Некрасова, почувствовалось тоже и в протесте «Бедных людей», протесте против отрицательной гоголевской манеры [53], в первом, еще молодом голосе за «униженных и оскорбленных», в сочувствии, которому волею судеб дано было выстрадаться до сочувствия к обитателям «Мертвого дома». Затем дело пошло разъясняться. «Петербургский сборник» был только предвестником «Современника», но еще прежде появления «Современника», если память меня не обманывает, раздалась другая удивительная песня Некрасова — об «Огороднике», и тоже «ударила по сердцам с неведомою силой». С тех пор песни Некрасова сделались, без преувеличения говоря,— событиями.

Но... и вот тут-то я в последний раз поднимаю последний домашний дрязг: все ли эти песни, действовавшие как события на молодое читающее поколение и как события же дразнившие до пены у рта поколение устарелое,— все ли они были так правильно-жизненны, как эти две первые? Человек с народным сердцем, с таким же народным сердцем, как Кольцов и Островский, поэт (да простит он укоры мне, одному из жарких его поклонников), всегда ли, как Кольцов и Островский, бережно хранил чистоту своего народного сердца?.. Не кадил ли он часто личным раздражительным внушениям и даже интересам минуты? Всегда ли он вполне сознательно и объективно ставил себе свои мучительные вопросы? Если нет, то знал ли он, какой ответственности подвергается он перед судом потомства, он, неотразимо увлекавший своими песнями все молодое поколение?

Ведь уж надобно все сказать. Я не виню Некрасова в том, что молодое поколение в настоящее время никого, кроме его, не читало. Оно вообще ничего не читает, и друг мой, «ненужный человек», едва ли не был прав, назвавши свою циническую статью статьею о распространении безграмотности и невежества в российской словесности[54],— но в этом не виноват поэт, а виноваты его неумеренные и исключительные поклонники, вроде покойного Добролюбова и др. Я виню Некрасова в том, что он иногда слишком отдавался своей «музе мести и печали», руководился подчас слепо, бессознательно, стало быть, недостойно истинного художника, ее болезненными внушениями. Неужели ему самому любо, что наравне с высокими его песнями, поколение, на песнях его воспитавшееся, восторгается бессмысленно и желчными пятнами вроде стихотворения о двенадцатом годе, «Свадьбы», сказания о Ваньке ражем[55] и проч. и проч.? Неужели ему люб такой безразличный и бессмысленный восторг? Ведь он поэт, и большой поэт! Ведь его впечатлительной натуре доступнее, чем многим другим, должна быть простая, но мученически выстраданная Гоголем истина, что «с словом надобно обращаться честно»[56].

Было время, и не так еще давно было, когда я, сочувствуя всем сердцем поэзии Некрасова, положительно ненавидел влияние этой поэзии на эстетическое,

умственное и нравственное развитие молодого поколения[57], хотя очень хорошо сознавал, что не сама она, не поэзия виновата, а поэт, слепо к ней относящийся, и преимущественно его яростные поклонники. Ведь одной поэзии желчи, негодования и скорби слишком мало для души человеческой. Но теоретики решительно сумели уверить своих последователей, что это одно только и нужно. Своей «соблазнительной ясностью» они отучали их мыслить; своим последовательным азартом они отучали их чувствовать широко и многосторонне. На наших глазах совершались и доселе еще совершаются идольские требы теории. Говорить ли о них? Факты всем известны. Поэзия Пушкина — не говорю уж о других, *меньших* — побрякушки, и в конце концов поэзия вообще побрякушки[58]. Некрасов для теоретиков — кумир, не потому, что он поэт, а потому, что он шевелит и раздражает. Не могу опять не спросить: любо ли поэту такого рода поклонение теоретиков, отрицающих поэзию вообще? Любо ли ему, поэту с народным сердцем, поклонение теоретиков, отрицающих народность? Наконец, любо ли ему бессознательное поклонение молодой толпы, эстетически развращенной до безнадежности,— поклонение разных фальшиво эмансипированных барынь, которые, закатывая глаза под лоб, читают с пафосом:

Еду ли ночью по улице темной,—

и извлекают из этого больного, хотя могущественного вопля души — безнадежнейшую философию распутства?.. Ведь уж скольким порядочным людям оскомину они набили этим стихотворением!

Да не оскорбится поэт этими укорами. Он знает очень хорошо, что они делаются критиком не во имя рутинной нравственности и, с другой стороны, не во имя «искусства для искусства». Нравственна в поэзии — правда, и только правда; но зато уже требование трезвой, никому и ничему не льстящей и не кадящей правды от поэзии не должно знать тоже никаких каждений и никаких приличий. Правда поэзии никогда не должна быть личная или минутная правда. Поэзия — не простое отражение жизни, безразличное и безвыборное в отношении к ее бесконечно разнообразным случайностям, а осмысление, оразумление, обобщение

явлений. В том ее смысл, значение, законность, вечность — вопреки учению теоретиков, осудивших ее *пока* на рабское служение теории, а в будущем на конечное уничтожение, как вещи ненужной и бесполезной, — да, вопреки же и учению эстетических гастрономов, обративших ее в какой-то sauce piquante * жизни. Поэты истинные, все равно, говорили ли они:

Я не поэт — я гражданин [59],—

или:

Мы рождены для вдохновений,
Для звуков сладких и молитв [60],—

служили и служат одному: идеалу, разнясь только в формах выражения своего служения. Не надобно забывать, что руководящий идеал, как Егова израильтянам, является днем в столпе облачном, а ночью в столпе огненном. Но каково бы ни было отношение к идеалу, оно требует от жреца одного: неуклонной, неумытной правды.

Вот почему везде, где поэт, и такой большой по натуре поэт, как Некрасов, увлекаясь минутным раздражением, не договаривает полной правды или далеко переступает пределы общей правды, критика должна быть в отношении к нему беспощадна.

А она до сих пор или безусловно и безразлично восторгалась его поэзиею, или молчала.

Безусловно и безразлично восторгалась та критика, для которой поэзия вообще — побрякушки, терпимые только до поры до времени. Молчала критика, которую (хоть это и очень «жалости подобно», хоть это и бросит, пожалуй, на нее тень смешного) не обинуясь назову я, однако, *обиженною* [61].

Да, она действительно обижалась, эта критика, упорно верующая в вечность законов души человеческой и в вечное значение вечного искусства,— но не обижалась самой поэзией Некрасова, а исключительным деспотизмом этой поэзии; обижалась за человеческую душу, которой многообразные и широкие требования так безжалостно обрезывались и суживались теоретиками, и потому, собственно, обижалась, что победа факта была

---

* острый соус *(франц.).— Ред.*

на стороне теоретиков. Один из глубоких и самостоятельнейших мыслителей, в нашу эпоху знамен, доктрин и теорий, не стоящий ни под каким знаменем, Эрнест Ренан сказал где-то: «il n'y a que des pensées étroites que régissent le monde» *[62]. И он совершенно прав. Узкая, то есть теоретическая мысль может быть всегда изложена, при известной степени таланта в излагателе, до «соблазнительной ясности». Развитие ее весьма несложно. Полнейшее отрицание, с одной стороны (а читатель знает, что нет ничего сильнее отрицания), и вдали идеальчик, хотя на время и окружаемый таинственным нимбом, но тем не менее очень доступный. Вот и все. Другой вопрос — почему, по каким побуждениям душа человеческая легко ловится на удочку отрицания? Если читатели только справятся с собственной совестью, то увидят, что часто, по крайней мере, исключительное сочувствие к отрицанию основывается у них на рабской боязни показаться менее умными и передовыми людьми, чем другие умные и передовые люди. Другой тоже вопрос — успокоится ли душа человеческая на доступном идеальчике.

Вот почему постоянно молчала обиженная критика о поэзии Некрасова. Глубоко сочувствуя ей самой, она нередко обращалась к ней внутренно с словами:

Люблю тебя, моя комета,
Но не люблю твой длинный хвост,—

тем более что между кометою и ее хвостом видели связь не органическую, а механическую, чисто случайную, и, злясь на это и обижаясь странными, уродливыми последствиями факта, о самом факте, то есть о поэзии Некрасова прорывалась только «скрежетом зубовным» — указаниями на Ваньку ражего, на «торгаша, у коего украден был калач» [63], и прочие весьма мало изящные пятна могучей, но довольно неряшливой «музы мести и печали» [64].

Но чтобы не оставить ничего недоговоренным в настоящей статье, чтобы до последних, крайних пределов последовательности довести искренность, я должен сказать, что обиженная критика сама была не во всем права и чиста. Она долго и упорно сидела сиднем на одном

* только узкие мысли правят миром (*франц.*).— *Ред.*

месте: верующая в откровении жизни и по тому самому жарко привязанная к откровениям, ею уже воспринятым, она была несколько непоследовательна в своей вере. Она как будто недоверчиво чуждалась новых жизненных откровений и бессознательно впала на время в односторонность.

Чтобы читатели совершенно ясно поняли, в чем вся «суть» дела, la pointe de la chose, я опять попрошу их перенестись мысленно в эпоху наших эстетических понятий уже не за пятнадцать лет назад, а несколько ранее,— лет за двадцать.

Ведь это была хорошая тоже эпоха нашего духовного развития, плодотворная и обильная результатами эпоха, когда Рудины «безобразничали» до самой страшной диалектической смелости,— до смелости крайнего *положения,* смелости, несравненно более страшной, чем смелость крайнего *отрицания,*— до статей Белинского о «Бородинской годовщине»[65]. Несколько раз уже случалось мне говорить об общих чертах этой эпохи *отрочества* нашего сознания, эпохи, когда Рудины на веру и с пламенною верою приняли змеиное положение учителя: was ist, ist vernünftig *[66] — и принялись с азартом за последовательнейшее оправдание всяческой действительности. С высоты величия смотрели они тогда на гораздо более практических и возмужалых, чем они, Бельтовых, казавшихся им жалкими фрондерами,— а Бельтовы «riaient dans leur barbe» **, зная инстинктивно и практически, что змея кусает свой хвост...[67] Бельтовы оказались, конечно, правы во внешних результатах, но едва ли бы одни они, без Рудиных, могли привести наше сознание к тем многознаменательным результатам, которые являются в настоящую эпоху. Ведь Рудины были, с одной стороны, Белинский, с другой — лучшие силы славянофильства...

Но дело не в общем характере той эпохи отрочества нашего сознания, а в тогдашних наших эстетических понятиях.

Жаркие неофиты новой веры, последовательные до беспощадности, как все русские люди,— ибо нам жалеть-то, казалось, было нечего,— мы отреклись разом

---

* что действительно, то и разумно *(нем.)*.— *Ред.*
** смеялись втихомолку *(франц.)*.— *Ред.*

от всех литературных кумиров, которым еще за год какой-нибудь совершали вакханальные требы... Мы отреклись от всякой «тревожной» поэзии, заклеймивши ее именем «субъективной»; хуже и обиднее прозвища в то время не было, как «субъективность»... «Субъективность» в поэте была чуть-чуть что не уголовщиной в глазах тогдашних Рудиных. С вождем сознания, Белинским, молодое поколение эпохи отреклось, во имя художества и объективности, от Гюго и Бальзака, за год назад им боготворимых, молчало в каком-то недоумении о Байроне и с высоты отроческого величия начало посматривать на великого Шиллера, которому неизменно верны оставались *практические* Бельтовы. Результатом было одностороннее, но глубокое понимание искусства, до того глубокое, что след его не исчез даже тогда, когда с коня художественности и объективности великий критический вожатый пересел на коня пафоса и выставил нам на поклонение Занда, не совсем исчез даже и тогда, когда он оседлал ярого бегуна протеста и понесся на нем, увлекая нас за собою...

В односторонности понимания поэзии была глубина действительная. Односторонность встречала себе оправдание техническое во всех великих мастерах искусства — в старом Гомере и в старом Шекспире, в Гете и в Пушкине, даже в Байроне и в Шиллере, когда ближе присмотрелись к основам творчества и к фактуре этих великих художников, даже в самой Занд, где она не увлекается теориями своих «amis invisibles»... * [68] Идеал поэта поистине представлялся великим: сила, какая бы она ни была, огненная и стремительная или полная любви и спокойствия, но всегда самообладающая, всегда объективная, даже в субъективнейших излияниях, все возводящая в «перл создания». Согласитесь, что ведь много и правды в этом идеале, по крайней мере, на две трети, если даже не на три четверти. Расстаться с этим идеалом и с его меркою нелегко критике, которая себе его усвоила. В особенности относительно лирической поэзии сформовался у критики определеннейший, строжайший и тончайший вкус. Оно и понятно. Кто воспитался на самом ясном и ярком из поэтов, на Пушкине, да на стальном стихе Лермонтова, тому

---

* невидимых друзей *(франц.)*.— *Ред.*

трудно помириться и с многоглаголанием, «в нем же несть спасения»[69], этим общим французским недостатком лирических произведений величайшего поэта Франции Гюго, и еще более того — с неряшливостью современных наших муз. Ядра̀, зерна̀, Kern прежде всего требовала критика от лирического стихотворения и скорлупы вокруг него ровно настолько, насколько это нужно — ни больше, ни меньше. «One shade the less, one ray the more» *[70] и проч.; больше — так будет пухло и водянисто, меньше — голо и сухо. Требование строгое, суровое, но ведь, как хотите, справедливое технически, по крайней мере, оправдывающееся на созданиях всех великих артистов — от «морем шумящих» гексаметров «Одиссеи» до медно-литых терцин «Inferno» **, от прозрачной ясности пушкинской «Полтавы» до мрачной сжатости Байронова «Гяура».

С другой стороны, критика требовала от лирического стихотворения, чтобы в нем самое личное, не теряя своего личного характера, пожалуй, самого капризного, пожалуй, самого угловатого,— обобщалось, по любимому тогдашнему выражению, ныне страшно опошлившемуся,— «возводилось в перл создания», то есть, проще говоря, выяснялось так, чтобы его особность, его самость становилась ярка и наглядна, понятна для всех, являлась бы с правами законного гражданства. Понятно, что вследствие этого начала глубочайшие ли тайны внутреннего мира, высказываемые Тютчевым, капризнейшие ли и тончайшие из ощущений Фета — равно были законны для этой критики. Между тем критика не была только критикой форм: она узаконивала все движения, ощущения, инстинкты, даже призраки ощущений души человеческой, лишь бы все это облекалось в объективную форму, не стесняя, впрочем, поэтов ни пушкинской ясностью, ни байроновскою сжатостью, предоставляя на их волю колорит формы. Требование опять-таки справедливое технически, но оно-то, последовательно проведенное, и вело нас к односторонности.

Не подымая уже вопроса о том, что это воззрение лишало законного существования целые полосы европейской поэзии вообще, что перед ним исчезали почти

* Одной тенью меньше, одним лучом больше *(англ.)*. — *Ред.*
** «Ада» *(итал.)*.— ***Ред.***

все французы новые и старые, исчезали Мильтоны и Тассы, я только обращусь к современным нам и притом чисто лирическим явлениям. Вспомните, что не только о Некрасове упорно молчала обиженная критика: она стала совершенно равнодушна к Майкову и вовсе не признавала Мея[71]. Явления, кажется, совершенно несходные, даже во многих случаях противоположные, но между тем они равно исчезали перед критическими принципами, проведенными до крайней последовательности. Недовольная преизбытком чисто субъективных впечатлений, примесью водевильной грязи и вообще неряшливостью форм музы Некрасова, хотя часто невольно, нехотя сочувствовавшая ее несомненной силе, обиженная критика видела в Майкове и Мее только богатство форм, техническое мастерство без внутреннего содержания, без той личной особенности воззрений и чувствований, которая давала в ее глазах право на место в жизни лирической поэзии. Она видела — чтобы ясней и удобопонятней выразиться — в Некрасове певца с огромными средствами голоса, но с совершенно попорченной манерой пения; в Майкове и Мее — при огромных натуральных средствах — совершенное отсутствие какой-либо манеры...

Всякий принцип, как бы глубок он ни был, если он не захватывает и не узаконивает всех ярких, могущественно действующих силою своею или красотою явлений жизни, односторонен, следовательно, ложен. И ложь его скоро обличается, когда развившаяся из него доктрина молчанием встречает явления, силе которых сама она противостоять не может, но которые ей не по шерстке; когда не сочувствует она ряду других явлений, которых красота не подходит под ее глубокий, но все-таки односторонний принцип.

Найдется ли когда-либо всесторонний принцип — я не знаю и, уж конечно, не мечтаю сам его найти. Принцип, который выдвинула доктрина исключительных поклонников некрасовской поэзии, еще у́же, еще одностороннее. Критике остается верить в одно: в откровение жизни; верить, разумеется, не слепо, ибо с слепою верою узаконишь, пожалуй, под влиянием минуты, и напряженный satyriasis * г. Щербины, и salto mortale

* болезненную похоть (*греч.*).— *Ред.*

юной музы г. В. Крестовского, и «мишуру» г. Минаева[72], а отыскивая органическую связь между явлениями жизни и явлениями поэзии, узаконивая только то, что́ развилось органически, а не просто диалектически. Так, например, «мишура» г. Минаева — ведь это диалектическое последствие поэзии Некрасова; но органическое ли оно? Так, в сфере более широкой, разные топорные изделия александрынских драматургов[73] настоящего времени и множество печатаемых в наших журналах сцен и этюдов из купеческого быта[74] — диалектические последствия Островского, но органическое начало остается только за драмами Островского. Надобно различать ядро от шелухи.

Очистив с возможной искренностью дело о Некрасове от всего постороннего, от всего, что собственно до его поэзии не относится, я могу теперь приступить к анализу поэтической деятельности нашего поэта.

III

Истинная существенная сила явлений искусства вообще и поэзии в особенности заключается в органической связи их с жизнью, с действительностью, которым они служат более или менее осмысленным и отлитым в художественные формы выражением. А так как никакая жизнь, никакая действительность немыслимы без своей народной, то есть национальной, оболочки, то проще будет сказать, что сила эта заключается в органической связи с народностью.

Идея национализма в искусстве вовсе не так узка, как это покажется, может быть, ярым поборникам прогресса. Она вовсе не исключает, конечно, «общечеловечности», да и не может ее исключать. Основы общечеловечности лежат даже в растительных, по-видимому, исключительных явлениях искусства, то есть, например, в поэтическом мире народных сказаний и мифических представлений, связанных у всей индо-кавказской расы довольно очевидною, а у рас вообще хотя и скрытою, но все-таки необходимо существующею нитью[75]. Чем шире развивается национальность, тем более амальгамируется она с другими национальностями, хотя вместе с тем не теряет своей особности в жизни и искус-

стве на самых верхах своего развития. Шекспир, Байрон, Диккенс и Теккерей, Гете, Шиллер, Гофман и Гейне, Дант и Мицкевич, Гюго и Занд — достояние общечеловеческого интереса, но вместе с тем они в высшей степени англичане, немцы, итальянцы, поляки и французы. Если нельзя равномерного общечеловеческого значения приписать нашим большим поэтам: Пушкину, Грибоедову, Лермонтову, Гоголю, Тургеневу, Островскому,— виною этому не недостаток в них силы, а национальная замкнутость содержания. К пониманию этого замкнутого мира европейские наши братья должны *подходить,* и те из них, которые брали на себя труд этот, то есть *подходили,* исполнялись глубокого уважения к работавшим и работающим в нем силам[76].

Развиваю эти общие положения потому, что они, к величайшему сожалению, совершенно позабыты. С одной стороны, в лице западничества мы отреклись, да и доселе еще безмолвно отрекаемся в «Русском вестнике» от всякого значения работы наших сил, еще подавляемые сравнением ее с широкою работою сил романо-германского мира. С другой стороны, мы в лице славянофильства отрицаем, как ложь, все значение этой работы с тех пор, как она перестала совершаться в узкой раковине,— раковине, собственно, не национальной, чего не хочет видеть славянофильство, а византийско-татарской. С третьей стороны, наконец, в лице теоретиков мы вообще отрицаемся от идеи национальности в пользу общей идеи, которая на языке благопристойном зовется человечеством, а на циническом, хотя в этом случае очень метком языке père-Duchesne'я новейших времен — «человечиной»[77].

Не раз уже было отмечаемо людьми, верующими в жизнь, философию, искусство и национальность, на эти различного рода отрицания. Возражения эти могут быть удобно и легко сжаты, так сказать, приведены к знаменателям.

Первого рода отрицателям отвечать можно, что как ни широко развилась романо-германская жизнь, но ведь нам не повторять же ее стать: она для нас прошедшее, — как для нее самой была прошедшим жизнь эллино-латинская. «Уж как-никак, а сделалось»[78], что мы должны жить собственною жизнью. Совершенно веря с г. Буслаевым в органическую связь наших раститель-

ных, мифических и поэтических основ с основами общеевропейскими [79], мы не можем, однако, утаить от себя того, что «волею судеб» на них лежат такие византийские и татарские слои, которые по форме образовали из них нечто совершенно новое. Новость и особность эта приводила некогда в соблазн самые сильные умы, каковы были Чаадаев и Белинский, а пожалуй, и доселе способна приводить в соблазн умы ограниченные и отставшие; не очень давно еще повторил г. Гымалэ старую песню о бессмыслии нашего сказочного мира, его мифических и поэтических представлений [80].

Второго рода отрицателям ответить можно и должно, что сколь ни похвально в них смирение перед старым фактом, то есть перед московскою Русью, но история наша до сих пор представляет на всяком шагу печальные доказательства того, что на этом смирении далеко не уедешь. Притом же глубокомысленнейший из мыслителей этого направления всегда различал божье попущение от божьего соизволения [81]. Но как бы то ни было, и к допетровской Руси воротиться Русь едва ли бы захотела, к Руси же XII столетия хотя бы и хотела, да не может, по крайней мере, относительно форм. Прожитой нами после реформы жизни не уничтожишь: она *была,* и отрицать, как ложь, силы, в ней работавшие,— донкихотская потеха, конечно, невинная, но нимало не забавная.

Третьего рода отрицателям отвечать нечего до тех пор, пока окончательно не усовершенствуется «человечина». Это же будет, когда черт умрет: а у него, по сказаниям, еще и голова не болела.

Идея национализма остается, стало быть, единственною, в которую можно безопасно верить в настоящую минуту.

Меня спросят, может быть: почему я иностранные термины «национализм», «национальность» употребляю вместо русского термина «народность»? А очень просто — поневоле, потому что в последнее время запуталось множество вопросов, а в том числе запутался и вопрос о народности.

Народность явно и исключительно принимается славянофильством то за растительную, то за допетровскую; «Отечественными записками», с тех пор как они познакомили себя и свою публику с псевдоякушкинским

сборником песен,— то за растительную народность, то исключительно за простонародность. Да это бы еще ничего, что теоретики того или другого сорта спутали сами для себя и для многих весьма простую вещь. Недавно человек дела, художник, да еще немалый, не скудно одаренный силами, граф Л. Толстой отозвался — и отозвался как будто отрицательно, на кабинетный вопрос г. Дудышкина — о том: народный ли поэт Пушкин? Он объявил в своей «Ясной Поляне», что опыты приблизить первого нашего великого поэта к народному пониманию не удались и не удаются [82]. Нужды нет, что этот факт может приводить в соблазн только тех, кто на время или навсегда проникнулись верою в безусловную правомерность растительной народности,— факт все-таки приводит в соблазн: факт подтверждает, по-видимому, одно из основных положений г. Дудышкина, что Пушкина народ не читает.

«И не будет читать»,— добавляют с равною, хотя на разных началах основанною, радостью теоретики двух лагерей.

А Пушкин — пока еще наше все, все, что́ полного, цельного, великого и прекрасного дало нам наше духовное развитие. До того он наше все, что критика журнала, допрашивавшего наше сознание о том, народный ли он наш поэт, — для того, чтобы кольнуть «Минина» Островского (кольнуть-то было надо, по старым домашним дрязгам), а за нею и какой-то г. Омега, должны были прибегнуть к сравнению «Минина» с «Борисом Годуновым»...

Милостивые государи! вы уничтожаете народное (национальное или народное? объяснитесь наконец) значение Пушкина, то есть, другими словами говоря, отрицая значение великого поэта в развитии и для развития народа, вы, во-первых, уничтожаете значение всякой художественной поэзии, а во-вторых, уничтожаете почти всю нашу литературу.

Позвольте разъяснить дело.

Из того, что народ доселе еще может понимать чувством только мир своих поэтических сказаний, любоваться только суздальскими литографиями и петь только свои растительные песни, следует ли похерение в его развитии и для его последующего развития Пушкина, Брюллова, Глинки?.. Ведь до понимания искусства

человек, при всей даровитости,— дорастает, иногда долго, иногда скоро, но дорастает. Отчего ж это даровитейшие из представителей русской природы — беру нарочно таких, которые не разъединились с непосредственною народностью, связаны с ней кровными связями, положим, хоть Кольцов, что ли, или Некрасов, — так глубоко понимали Пушкина? Вон один целую великолепную думу написал по поводу его смерти[83], а вон другой по поводу стихов его восклицает:

Да, звуки чудные!.. Ура!
Так поразительна их сила,
Что даже сонная хандра
С души поэта соскочила[84].

Вы скажете, что я выбрал неудачный пример, что это исключительные поэтические натуры? Хорошо-с. Ну, а почему Кулигин в «Грозе» Островского, этот умный и даровитый же, но вовсе не поэтический человек, для выражения своих чувствований прибегает не к растительной почве, а к художественной поэзии, по своему разумению, к стихам Ломоносова? И ведь вы, конечно, не скажете, чтоб это было неверно? Нет, это глубоко верно. Человек вышел из растительной сферы, дорос до другой. Отзывы первой — нужды нет, что они несравненно выше начального лепета нашей художественности,— его не удовлетворяют.

Что вы толкуете, господа! Ведь поэта *народного* в вашем узком смысле вы не найдете ни в одной литературе. Вы скажете, например, что вон там, на зыбях голубой Адриатики, гондольеры поют октавы Тасса? Да ведь это вздор! они не октавы Тасса поют, а собственные искажения октав Тасса; ведь их октавы своего рода:

Возьми в руки пистолетик,
Прострели ты грудь мою...—

или:

Граф Пашкевич Ариванской
Под Аршавою стоял...[85]

В Англии, что ли, народ читает своего Шекспира, то есть народ в вашем смысле?.. Да как вы думаете: Кольцов-то, например,— ведь уж это авось-либо народ-

ный поэт? — привьется или, по крайней мере, совсем как есть привьется к народному сознанию и чувству? Да, привьется к даровитой и страстной натуре Мити Островского, и, сказавши в патетическую минуту о том, как «он эти чувства изображает», на что Гуслин скажет ему: «в точности изображает»,— он через несколько минут оборвется конфетным билетцем:

Что на свете прежестоко?
Прежестока есть любовь! —

он даже — даровитый, умный, страстный, сам сочиняющий стихи Митя...[86] И это опять такая глубоко верная черта!

Да и сам Островский-то, наиболее подходящий, хоть вам и не хотелось бы в этом сознаться, к вашему идеалу народного поэта, Островский, затронувший столько струн народной души, — ведь тоже народной, несколько уже развившейся душе понятен и доступен, а не тому народу, который вы себе создали.

В своем добровольном духовном рабстве перед новым идолом — народом вы, однако, думали, вероятно, о том, что вы вслед за Пушкиным похериваете в нашей литературе и Лермонтова, и Гоголя, и Тургенева. Остаются имеющими какое-либо условное значение (да и то условное) в развитии и для развития народа — кто же?.. Только Островский, Кольцов и Некрасов, натуры, вышедшие прямо и непосредственно из народа, сохранившие очевидные приметы кровной связи с народом в языке и в чувствах. Я, конечно, беру только первостепенных деятелей, только планеты, оставляя в стороне спутников.

Один великий мыслитель кончает свои неумолимые рассуждения о государстве и конечном исчерпании этой идеи в истории человечества словами: «Да мне-то какое же дело?» — служащими ответом на вопрос: «Что же будет?»[87]

Вы можете мне так же ответить. Но ведь дело всетаки, по крайней мере практически, не порешится. Ведь жизнь западная, где изжилось государство, и жизнь наша — две вещи розные. Розно и духовное развитие.

Ведь по-вашему (я обращаюсь только к теоретикам «народного» лагеря) в нашем духовном развитии надобно похерить все, и «валяй сызнова» — по одним,

с XVII, по другим, гораздо более последовательным господам, с XII столетия. Оно, пожалуй бы, и хорошо, да нельзя. Ведь жизнь, даже с ее наростами и болячками, — живая жизнь, живой организм.

А оно, коли хотите, пожалуй бы, и хорошо. Во всякой односторонности, между прочим, и в вашей, есть своя доля глубины и правды.

Далее, во имя этой односторонности, еще одно отступление. Оно последнее и поведет прямо к делу.

Прошлявшись довольно долгое время по различным картинным галереям Европы, я очутился, как и следует, под конец моих странствий в граде Берлине. В берлинской галерее сравнительно мало превосходных вещей, но там добросовестно, с немецкой аккуратностью, собраны довольно хорошие экземпляры всех школ и направлений живописи, так что она может быть весьма полезною поверкою впечатления для того, кто «aveva gli occhi», «имел глаза», — по итальянскому даровитому понятию, единственное условие для понимания красоты в пластическом ее проявлении. Из Рима, Неаполя, Болоньи, Сиены, Флоренции, Милана и Венеции, из Лувра, Мюнхена, Вены и Дрездена я привез с собою живую, глубокую веру в национализм живописи и пластики, или, лучше сказать, веру в то, что художество — архитектурное ли, живописное или ваятельное — живет только верою, а вера, в свою очередь, живет национальностью типов. Результат, конечно, не новый, но он дорог был мне как подтвержденная и купленная опытами вера. Бесконечно разнообразных, но всегда национальных и даже местных типов светлого лика мадонны, не говоря уже обо всем другом, достаточно было для укрепления во мне этой веры и для внушения положительного отвращения к изделиям наших натуралистов, которые посадят перед собою жидовку из Ghetto, срисуют ее до противной дагерротипности, накрасят в картине бархатом, золотом, яркими красками и эффектным освещением, да и думают, что потрудились во славу русского искусства. Смеясь над фигурами-селедками фра Беато и грубо-искренне или искренне-грубо заподозревая нас, дилетантов, в искренности нашего умиления перед этими вдохновенными фигурами-селедками, они и не подозревают, бедные, что типы того великого, веровавшего искусства — все национальные и

местные, от первого шага в человечность святого фра Беато до последнего преобладания идеальной, но земной женственности в Мурильо, создавались глубокою верою в них, в эти типы как в идеалы, верою более или менее разделяемой сочувствующей толпою, — а они и сами не верят в свои типы, да и русский народ не захочет знать этих типов. Да и прав он будет. Какое мне даже, например, удовольствие, бросивши взгляд на какой-нибудь купол, встретиться с повторениями типов то Гверчино, то Доменикино, то Дольчи? Зачем они туда зашли?..[88] «по какому виду? взять их под сумление!» В таких и подобных размышлениях бродил я по берлинской галерее, поверяя прожитую мною эстетически-нравственную жизнь, с одним замечательным в деле художественного понимания приятелем[89]. Это был не только страстный, но даже сладострастный знаток и ценитель изящного, развивший до крайней чуткости свой от природы тонкий вкус, таявший буквально перед Корреджио; чистейший пантеист, умилявшийся, однако, до экстаза перед селедками фра Беато старого и перед произведениями искреннего, хотя и странного фра Беато нового, то есть Овербека; сохранивший, несмотря на то что развился в яром западничестве и в таковом остался, всесторонность русского ума, то есть равно отзывчивый на все прекрасное и великое во всех школах и все равно тонко оценявший, да вдобавок еще сохранивший здравый практический толк и остроумие, несколько ерническое, великорусского купечества, к которому он принадлежал и которого никогда не чуждался, несмотря на свою громадную начитанность и глубокое философское развитие. Вот, бродя с этим-то весьма поучительным барином и меняясь с ним впечатлениями и мыслями, мы дотолковались как-то до судеб российского искусства. Надобно сказать, что он принадлежал по своему развитию к эпохе глубокой, хотя все-таки односторонней критики, названной мною обиженной критикою, — да я и сам тогда вполне принадлежал к ней. У него была своя односторонность: он был довольно равнодушен к великой художественной силе, проявившейся в Брюллове, и как-то прискорбно жалел об Иванове... Но дело не в том. Мы дотолковались с ним до судеб российского искусства, и он, ярый западник, сладострастный поклонник всех чудес германо-романского

мира, высказал мысль, которая давно уже шевелилась у меня в мозгу и в душе, но которую мне, умеренному славянофилу, каким я еще тогда считал себя, думая, что между славянофильством и народностью есть много общего, — было бы как-то боязно высказать.

— Знаете ли? — сказал он вдруг, отрываясь несколько насильственно от созерцания удивительного святого Франциска Мурильо, — нам по-настоящему надобно все похерить и начать...

— С суздальской живописи? — невольно перебил я речь его вопросом.

— Да, с суздальской живописи, — отвечал он, нисколько не останавливаясь.

— И строгановскую школу даже похерить? — спросил я опять.

— И строгановскую школу похерить, — без запинки же сказал он, думая, конечно, не о строгановских воскресных классах рисованья в Москве, а о том, что технически называется строгановскою школою в истории нашей живописи [90], если только у ней есть какая-либо история.

Вы понимаете, конечно, чего ради рассказал я этот эпизод из истории своих личных впечатлений?

Помутилось, действительно помутилось что-то в нашем сознании, и помутилось так, что трудно и добраться до настоящих, чистых источников. Что не одна реформа Петра тут виновата, это, кажется, теперь дело почти решенное или, по крайней мере, решаемое весьма успешно гг. Павловым, Щаповым и Костомаровым [91]. Во всяком случае, факт очевидный тот, что мы в этом случае находимся в совершенно исключительном положении сравнительно с другими европейскими народами. Шила в мешке не утаишь.

Все вопросы, которые мы себе задаем, как бы странны они ни казались с первого раза, хоть бы знаменитый вопрос о народности Пушкина; все парадоксы, до которых мы подчас доходим, хоть бы парадокс славянофильства насчет лжи всей послепетровской нашей жизни и литературы — имеют свое не только логическое, но и органическое оправдание в общем уклонении нашего развития от законов развития общеевропейского и вместе от законов застоя общеазиятского. С одной стороны, Пушкин в поэзии, Белинский в деле сознания,

Брюллов и Глинка в живописи и музыке, а с другой стороны — мир странных сказаний и песен, раскольническое мышление, хождение странника Парфения, суздальская живопись и народная, еще неуловимая в своих музыкальных законах песня... И ведь что лучше, что могущественнее: блестящие ли явления цивилизации или явления растительной жизни — решить трудно... Увлекшись одной стороною, неминуемо доходишь до парадокса чаадаевского; увлекшись другою — столь же неминуемо до парадокса славянофильского. Я уж не говорю о явлениях государственного и общественного строя, задевающих еще более за живое: я ограничиваю себя тесным кругом выражений духовного сознания.

А все-таки вопрос разрешим и без парадоксов. Стоит только спросить себя: откуда же взялись не только указанные мною явления, но даже сам Петр и реформа, московские Иваны и Васильи с их суздальскими родоначальниками и московский государственный строй, византийская религиозная норма и проч. и проч.? Да все оттуда же, откуда и явления растительной жизни, откуда вечевой строй, земство и расколы; только вследствие обстоятельств одни развились на счет других, не подавивши их жизни, но остановя их развитие.

Та же история и с литературой.

Действительно, долгое, очень долгое время «en Russie quelques gentilshommes se sont occupés de la littérature» *, — хотя начал эту литературу холмогорский мужик-раскольник [92], а завершают этот период такие жантильомы, как Пушкин, отожествляющийся, по какому-то удивительному наитию, с народною речью и даже народным созерцанием, да Тургенев, весь насквозь проникнутый любовью к родной почве. Что же эти жантильомы из самых крупных — не органические последствия народного духа, не его хотя ранние, но кровные продукты?.. А жантильомы тоже — Грибоедов, Гоголь, Лермонтов? Ведь все эти жантильомы, неравных сил и неодинакового содержания, решительно не похожи ни на каких писателей других наций; ведь в их физиономию нечего долго и вглядываться, чтобы признать их особенною, русскою физиономиею.

---

* в России несколько дворян занялись литературой (*франц.*).— *Ред.*

Но началась уже другая эпоха в литературе. Ее провозвестником был, может быть, курский купец Полевой, это великое дарование с слабым характером. Ее первым самородным перлом был великий воронежский прасол [93] с своими дивными песнями, с своею глубокою душою, отозвавшеюся на самые глубокомысленные запросы цивилизации. Давно ли началась эта эпоха, — и между тем она уже породила великого лирического поэта, дала народного драматурга, дала ряд второстепенных, но в высокой степени замечательных литературных явлений, постепенно и беспрестанно прибывающих.

К этой же эпохе принадлежит и Некрасов. Место его — между Кольцовым и Островским по общественному значению его поэтической деятельности, но... никак не по внутреннему ее достоинству. Кольцова цивилизация коснулась своими высшими вопросами, и вопросы разбили, может быть, его могучую, но малоприготовленную натуру. Островский, человек народа и вместе человек цивилизации, спокойно брал от нее все орудия, спокойно же порешал для себя ее вопросы. На страстную натуру поэта «мести и печали» цивилизация подействовала в особенности своими раздражающими сторонами и имела даже влияние своими фальшивыми сторонами. С одной стороны, желчные пятна, а с другой — водевильно-александрынские пошлости оскверняют его возвышенную поэзию. Но там, где она действительно возвышенна, — она вполне народна, и причина ее неоспоримой силы, ее популярности (кроме, разумеется, большого таланта, conditio sine qua non *) — в органической связи с жизнью, действительностью, народностью.

IV

Читатели знают, конечно, а многие помнят, вероятно, даже наизусть мрачные стихотворения, озаглавленные поэтом «переводами из Ларры» [94]. Переводы ль они, нет ли — сила не в том. Поэт в них ядовитыми чертами изображает первоначальные задатки своего развития...

* непременное условие *(лат.)*.— *Ред.*

Позволяю себе привести в особенности часть одного из этих стихотворений:

В неведомой глуши, в деревне полудикой,
Я рос средь буйных дикарей,
И мне дала судьба по милости великой
В руководители псарей.
Вокруг меня кипел разврат волною грязной,
Боролись страсти нищеты,
И на душу мою той жизни безобразной
Ложились грубые черты.
И прежде, чем понять рассудком неразвитым,
Ребенок, мог я что-нибудь,
Проник уже порок дыханьем ядовитым
В мою младенческую грудь;
Застигнутый врасплох, стремительно и шумно
Я в мутный ринулся поток...

Не поражало ли вас, когда вы читали это мрачное и ядовитое стихотворение, некоторое сходство этих высказываемых поэтом впечатлений с теми впечатлениями, которые высказывает Лермонтов в известном отрывке «Детство Арбеньева» [95], дающем ключ к уразумению его идеалов, его Арбенина, Мцыри, самого Печорина?.. Припоминаю тоже другое, более скорбное, чем ядовитое, стихотворение Некрасова из Ларры:

И вот они опять, знакомые места,
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства;
Где рой подавленных и трепетных людей
Завидовал житью собак и лошадей;
Где было суждено мне божий свет увидеть,
Где научился я терпеть и ненавидеть, и т. д. [96].

Перечтите эту скорбную повесть о грубейшем бывшем рабстве и его жертвах, — и опять-таки сравните ее с юношескими попытками Лермонтова, весьма дорогими в психологическом отношении, дорогими тем, что поэт еще в них весь наружу, еще не закутался в ледяные формы Печорина... Точка отправления впечатлений почти одна и та же у Лермонтова и у Некрасова; но как различно дальнейшее развитие у того и другого! Нужды нет, что для того и другого поэта первоначальные впечатления набрасывают мрачный колорит на последующие изображения родного быта... Лермонтов доходит до

идеализации вечнотревожной и мрачной силы: демон, который сиял пред ним, «как царь немой и гордый»,

...такой волшебной, чудной красотою,
Что было страшно, и душа тоскою
Сжималася... [97] —

овладевает им совершенно; на столь же страстную, но более любящую, простую, народную природу Некрасова «демон» подействовал совершенно иначе. Точка исхода одна, но толчок совершенно иной. Вот он, этот толчок, ключ к общему направлению поэтической деятельности: место из превосходного стихотворения «На Волге». Место это так знаменательно, что, вопреки моему нежеланию выписывать что-либо из весьма популярной книги, должно быть выписано:

О Волга!.. колыбель моя!
Любил ли кто тебя, как я?
Один по утренним зорям,
Когда еще все в мире спит
И алый блеск едва скользит
По темно-голубым волнам,
Я убегал к родной реке.
Иду на помощь к рыбакам,
Катаюсь с ними в челноке,
Брожу с ружьем по островам.
То, как играющий зверок,
С высокой кручи на песок
Скачусь, то берегом реки
Бегу, бросая камешки.
И песню громкую пою
Про удаль раннюю мою...

О, как далеки эти простые, любовные впечатления от тех титанически гордых и мрачных отзывов грозной силы, которые слышатся в «Мцыри», какою свежестью дышат они в этой удивительной поэме о Волге, читая которую задаешься даже вопросом: не желчные ли пятна лихорадки — переводы из Ларры?.. Но нет... Хорошо, то-то хорошо, привольно и любо ребенку [98] на Волге: любо ему и подслушивать чертей на пруду, и следить за медленным движением расшивы, на палубе которой «за спутницей своей» бежит молодой приказчик, а она —

Мила, дородна и красна... —

любо ему, что

. . . . кричит он ей:
«Постой, проказница! ужо
Вот догоню!..» Догнал, поймал —
И поцелуй их прозвучал
Над Волгой вкусно и свежо...

Вы понимаете вполне, что искренно говорит поэт:

Тогда я думать был готов,
Что не уйду я никогда
С песчаных этих берегов...
И не ушел бы никуда!

Но вы помните, что заставило бежать ребенка:

В каких-то розовых мечтах
Я позабылся. Сон и зной
Уже царили надо мной,
Но вдруг я стоны услыхал
И взор мой на берег упал.
Почти пригнувшись головой
К ногам, обвитым бичевой,
Обутым в лапти, вдоль реки
Ползли гурьбою бурлаки,
И был невыносимо дик
И страшно ясен в тишине
Их мерный похоронный крик —
И сердце дрогнуло во мне...

И так дрогнуло впечатлительное, любящее сердце, что

Без шапки, бледный, чуть живой,
Лишь поздно вечером домой
Я воротился. Кто тут был —
У всех ответа я просил
На то, что видел,— и во сне
О том, что рассказали мне,
Я бредил...

А рассказали ему, или, лучше, подслушал он, весьма, кажется, простую вещь — «неторопливый» разговор двух бурлаков:

— Когда-то в Нижний попадем? —
Один сказал: — Когда б попасть
Хоть на Илью... — «Авось придем».
Другой, с болезненным лицом,
Ему ответил: — «Эх напасть!
Когда бы зажило плечо,
Тянул бы лямку, как медведь,
А кабы к утру умереть —
Так лучше было бы еще!..»

Да и без этого поразил его этот вой, раздающийся над Волгою, эта песня, которая тяжко заставляет задуматься Минина Островского, которую сложили

Неволя тяжкая да труд безмерный,—

в которой совместились

Все слезы с матушки святой Руси —
Новогородские, псковские слезы... [99]

Вы знаете, что Кузьму Захарьича не к одним только стонам и печали привела эта песня, с которою сливалась его великая душа в минуту скорбного раздумья...

Но на поэта нашего только ядовито-горько подействовало жизненное впечатление:

О, горько, горько я рыдал,
Когда в то утро я стоял
На берегу родной реки —
И в первый раз ее назвал
Рекою рабства и тоски!..

Впечатление было глубоко, но односторонне. Одностороння, коли вы хотите, и поэтическая деятельность, развившаяся из этого горького впечатления; но односторонность эта законна: односторонность эта — великая сила. В ней нет ничего сделанного: она родилась... Поэт подавлен ей, тяжело она ему достается: его любящее сердце, по его признанию, «устало ненавидеть», но любить не научится [100]. Из этой раз воспринятой односторонности нет выхода.

Над всеми почти великими деятелями нашими той эпохи, когда quelques gentilshommes se sont occupés de la littérature, начиная от Пушкина, продолжая Тургеневым и кончая Ф. Достоевским, хотя этот последний достиг страдательным *психологическим* процессом до того, что в «Мертвом доме» слился совсем с народом,— повторялся один и тот же казус, поэтически выраженный величайшим из наших великих в стихотворении «Возрождение»:

Но краски чуждые с летами
Спадают ветхой чешуей...

Сам он, не переставая быть и Алеко, и Онегиным, и Дон-Хуаном, в то же время доходит до отожествления своего воззрения с народным, пускает все больше и

больше корни в почву, и бог знает еще как бы он укоренился, кабы не смерть скосила эту силу. В Лермонтове, как Гоголь справедливо заметил, готовился великий живописец русского быта[101]. Тургенев, начавши идеализацией блестящих типов вроде Василья Лучинова, сам разбил их смехом Гамлета Щигровского уезда; от грустного и серенького колорита «Записок охотника» перешел к простым и вместе ярким краскам «Дворянского гнезда» — возвратом на почву, любовью к почве, разумным смирением перед почвою, верою в ее силы, хотя бы силы эти были и неподвижны, сидели сиднем, как Увар Иванович в «Накануне».

Ничего подобного этому процессу нравственному нет и быть не может в людях другой эпохи нашей литературы. Они все связаны кровно с почвою, никогда с ней не разъединялись, — даже и тогда, когда задавали себе, как Кольцов, глубокомысленнейшие задачи, даже и тогда, когда противопоставляли, как Островский, требования избранной, идеальной натуры своей «Бедной невесты» требованиям среды, ее окружающей, даже и тогда, когда кипят горем и негодованием, как Некрасов... Люди почвы, они даже тщетно захотели бы от нее оторваться.

Некрасову, под влиянием его «музы мести и печали», часто хотелось бы уверить и нас всех, да, может быть, и себя, что он не поэт. Помните, что говорит он:

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих...

Нет в тебе творящего искусства...
Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится любовь[102].

Но ведь это очевидная неправда. Во-первых, он поэт — и большой поэт — там, где *праведно* торжествует мстительное чувство, и догорание его любви стоит иногда несравненно более сатириазиса любви некоторых муз, а во-вторых, он большой поэт своей родной почвы...

Ведь он любит ее, эту родную почву, как весьма немногие. Ведь ему даже она *одна* только, в противоположность нам, людям *той* эпохи, людям западных идеалов, и мила. Он искренно признается в этом, так же искренно, как фанатически поклонявшийся родной почве

Хомяков сознавался в благоговении перед светилами, которые

...мерцают, догорая,
На дальнем западе, стране святых чудес [103].

Ведь вот он что говорит, например:

Все рожь кругом, как степь живая,
Ни замков, ни морей, ни гор...
Спасибо, сторона родная,
За твой врачующий простор!
За дальним Средиземным морем,
Под небом ярче твоего,
Искал я примиренья с горем —
И не нашел я ничего!
Я там не свой: хандрю, немею,
Не одолев свою судьбу,
Я там погнулся перед нею...
Но ты дохнула — и сумею,
Быть может, выдержать борьбу! [104]

Поставьте в параллель с этою искренностью любви к почве первые, робкие, хотя затаенно-страстные признания великого Пушкина в любви к почве в «Онегине» — и вы поймете... конечно, не то, что «если б не обстоятельства, то Некрасов был бы выше Пушкина и Лермонтова», а разницу двух эпох литературы. Припомните тоже полусардоническое, язвительное, но тоже страстное признание почве в любви к ней Лермонтова («Люблю я родину» [105] и проч.) и потом посмотрите, до какого высокого лиризма идет Некрасов, нимало не смущаясь:

...Я узнаю
Суровость рек, всегда готовых
С грозою выдержать войну,
И ровный шум лесов сосновых,
И деревенек тишину,
И нив широкие размеры...
Храм божий на горе мелькнул
И детски чистым духом веры
Внезапно на душу пахнул.
Нет отрицанья, нет сомненья —
И шепчет голос неземной:
«Лови минуту умиленья,
Войди с открытой головой!
Как ни тепло чужое море,
Как ни красна чужая даль,
Не ей поправить наше горе,
Размыкать русскую печаль!

Храм воздыханья, храм печали —
Убогий храм земли твоей:
Тяжеле стонов не слыхали
Ни римский Петр, ни Колизей!
Сюда народ, тобой любимый,
Своей тоски неодолимой
Святое бремя приносил —
И облегченный уходил!
Войди! Христос наложит руки
И снимет волею святой
С души оковы, с сердца муки
И язва с совести больной...»
Я внял... я детски умилился...
И долго я рыдал и бился
О плиты старые челом,
Чтобы простил, чтоб заступился,
Чтоб осенил меня крестом
Бог угнетенных, бог скорбящих,
Бог поколений, предстоящих
Пред этим скудным алтарем! [106]

Поэт! поэт! Что же вы морочите-то нас и «неуклюжим стихом» и «догоранием любви»?

Глубокая любовь к почве звучит в произведениях Некрасова, и поэт сам искренно сознает эту любовь. Он, по-видимому, не жалеет, как Лермонтов, что этой любви «не победит рассудок», не зовет этой любви «странною». Одинаково любит он эту почву и тогда, когда говорит о ней с искренним лиризмом, и тогда, когда рисует мрачные или грустные картины; и мало того, что он любит: его поэзия всегда в уровень с почвою — тогда ли, когда в мрачный, сырой осенний вечер, с поэтически-ядовитым озлоблением передает заседание «клуба вороньего рода» и с наружным равнодушием и внутреннею глубокою симпатиею разговор двух старушонок, сошедшихся у колодца; тогда ли, когда в душной больнице подсматривает он высокую сцену поднятия любовию падшего человека и слышит

...всепрощающий голос любви,
Полный мольбы бесконечной,—

тогда ли, когда изображает видение, обратившее кащея Власа в божьего странника [107], хоть это видение и не имеет счастия нравиться критику «Отечественных записок», который искал, искал в варенцовском, бессоновском [108] и псевдоякушкинском сборнике разных ужасов, между прочим, шестикрылатого черного тигра; тогда

ли, когда простодушно передает он «деревенские новости», не заботясь — что, впрочем, не похвально — о форме передачи; тогда ли, когда так же безыскусственно и до наивности искренно любуется крестьянскими детьми-шалунами [109]. Не все это, на что я указываю, художественно: напротив, на многом, к сожалению, есть и пятна, многое страдает неизвинительною небрежностью отделки, но во всем этом почвою пахнет. Там же, где поэт, видимо, заботился и о художественности, — рисует ли он с мрачною злобою «Псовую охоту», кончая свою поэму ядовитым двустишием:

Кто же охоты собачьей не любит,
Тот в себе душу заспит и погубит...—

обращается ли он к родине с нежной и покорной любовью сына — отожествление с почвою выступает, разумеется, еще ярче. В этом отношении особенно знаменательно начало «Саши», полное высокой поэзии и своим сдержанным лиризмом служащее как бы приготовлением к вышеприведенному мною порыву лиризма беззаветно искреннего.

Словно как мать над сыновней могилой,
Стонет кулик над равниной унылой;
Пахарь ли песню вдали запоет —
Долгая песня за сердце берет;
Лес ли начнется — сосна да осина...
Не весела ты, родная картина!

Да, не весела!.. Но пусть не весела: молчит «озлобленный ум» поэта, — а молчит он потому, что

Сладок мне леса знакомого шум,
Любо мне видеть знакомую ниву —
Дам же я волю благому порыву...

Сердце поэта устало питаться злобою: любящим сыном воротился он к родине, и сколь бы ни нагнали тоски ее вечные бури, он стоит перед нею побежденный...

Силу сломили могучие страсти,
Гордую волю погнули напасти,
И про погибшую музу мою
Я похоронные песни пою.
Перед тобою мне плакать не стыдно,
Ласку твою мне принять не обидно.
Дай мне отраду объятий родных,
Дай мне забвенье страданий моих!

Хмелью измят я... [110] и скоро я сгину...
Мать не враждебна и к блудному сыну:
Только что ей я объятья раскрыл —
Хлынули слезы, прибавилось сил,
Чудо свершилось: убогая нива
Вдруг просветлела, пышна и красива,
Ласковей машет вершинами лес,
Солнце приветливей смотрит с небес.

Но чуда, собственно, нет тут никакого. Это не покаяние, не возврат, не пушкинское «Возрождение». Поэт никогда не разрывался с почвою, всегда любил ее: я указывал пример, где и раздраженный болезненно, как в «Псовой охоте», и негодующий и тоскующий, или правильно, или неправильно,—он все-таки не сходит с почвы, а постоянно стоит на ней.

Удивительная, между прочим, вещь эта небольшая поэма «Саша». У меня к ней глубокая симпатия и вместе антипатия: симпатия к ее краскам и подробностям, антипатия за то, что она весьма удобно поддается аллегорическому толкованию... Она ведь могла, право, быть озаглавлена так: «Саша, или Сеятель и почва». Но поразительно прекрасны ее краски и подробности воспитания героини. Тут все пахнет и черноземом, и скошенным сеном; тут рожь слышно шумит, стонет и звенит лес; тут все живет, от березы до муравья или зайца, и самый склад речи веет народным духом.

Но особенно удивительна по форме своей поэма «Коробейники». Тут является у поэта такая сила народного созерцания и народного склада, что дивишься поистине скудости содержания при таком богатстве оболочки. Явно, что содержание нужно было поэту только как канва для тканья. Доказывать моей мысли насчет этой поэмы я не стану, то есть не стану ни приводить ее беспрестанно сменяющихся картин, в рамы которых вошло множество доселе нетронутых сторон народной жизни, картин, писанных широкою кистью, с разнообразным колоритом, ни обличать, что содержание только канва. Одной этой поэмы было бы достаточно для того, чтобы убедить каждого, насколько Некрасов поэт почвы, поэт народный, то есть насколько поэзия его органически связана с жизнию.

Но народная натура поэта *тронута* цивилизациею. Как именно подобная впечатлительная и страстная натура выдерживает натиск цивилизации — могло бы

составить предмет огромной статьи, вроде статьи о «Темном царстве» покойного Добролюбова; но, имея в виду статью литературно-критическую, а не общественно-критическую, я по возможности сжато постараюсь представить в следующем, последнем отделе черты этого замечательного психологического процесса, проследивши их исключительно в произведениях нашего поэта.

V

Лет двадцать, а может быть, даже и пятнадцать тому назад еще существовал тот Петербург, который внушил Гоголю множество пламенно-ядовитых страниц, Некрасову множество горьких стихотворений, Панаеву несколько блестящих очерков и водевилистам множество куплетов, считавшихся в александрынском мире остроумными. То был действительно какой-то особенный город, город чиновничества, с одной стороны, город умственного и нравственного мещанства, город карьер и успехов по службе, где всякое искусство заменяли водевили александрынской сцены, отдохновение — преферанс. Зато, с другой стороны, это был город исключительно головного развития русской натуры. Русские даровитые головы работали в нем напряженно, вся кровь приливала у них к голове и только желчь оставалась в сердце. Они ненавидели город, в котором судьба обрекла их работать, и вместе любили его, или, лучше сказать, испытывали в отношении к нему какое-то лихорадочное, болезненное чувство, преувеличивая, может быть, его язвы, возводя иногда в значение жизненных явлений то, что было, в сущности, миражем. Припомните хоть «Невский проспект» Гоголя — и вы поймете, что я хочу сказать. Великий изобразитель «пошлости пошлого человека», сам того не зная, довел изображение пошлости до чего-то грандиозного, почти что дошел до отношения великого автора «Comédie humaine» * [111] к его Парижу. Вспомните также первые произведения поэта «Униженных и оскорбленных», в особенности «Двойника», эту тяжелую, мрачную и страшно утомляющую этюду явлений не жизненных, а чисто миражных, и про-

* «Человеческой комедии» *(франц.)*.— *Ред.*

изведения писателей его школы, в особенности Буткова, — болезненные, горькие, ядовитые отражения странной, не органической, а механической жизни. В этой тиши все, малейшие даже, явления действовали на чуткие натуры болезненно-раздражительно, отчасти даже фантастически. Это особое, действительно фантастическое настройство впечатлений, стоящее подробного, *исторического* изучения. В так называемой школе сентиментального натурализма сказалась вся глубокая симпатичность русской души и вся способность ее к болезненной раздражительности.

Предоставляя себе впоследствии побеседовать с читателями и об этой полосе нашего нравственного развития, и о бывалом Петербурге[112], тем с бо́льшим правом, что некогда сам я воспевал его, любя в нем

...под ледяной корой
Его страдание больное,—

страдая болезненными бессонницами в его

ночи финские с их гнойной белизной[113],

я здесь ограничиваюсь только намеком, достаточным, впрочем, относительно настоящего предмета моих рассуждений.

Много воды утекло в пятнадцать или двадцать лет. Петербурга-формалиста, Петербурга-чиновника, даже Петербурга-воина, опоэтизированного Пушкиным в «Медном всаднике», нет более, или, по крайней мере, он уже не тревожит, не раздражает болезненно чуткие натуры: он доживает где-то в отдаленных закоулках, не мечется больше в глаза даже на Невском проспекте, ибо «полусвет», который с таким упорством и с действительным талантом, потраченным на малое дело, изображал покойный Панаев[114], — уже не исключительно петербургское, а общее европейское явление, — если можно назвать его явлением. В настоящем Петербурге есть только две оригинальности: в трактирах его подают московскую селянку, которую в Москве делать не умеют, и за Невой есть у него Петербургская сторона, которая гораздо больше похожа на Москву, чем на Петербург. Даже остроумные размышления о нем автора «Станции Едрово»[115] потеряли свою соль с тех пор, как серединной станцией стало не Едрово, а Балагово.

Железная жила оттянула кровь от головы, — и, право, славянофильская вражда к Петербургу в настоящую минуту лишена даже смысла. Петербург теперь город как всякий другой. Москвичи по этому поводу говорят с обычной им московской гордостью, что это с тех пор, как он стал расти к стороне железной дороги, то есть к Москве. Так как я сам москвич, то вы, конечно, и не потребуете от меня ренегатства от мнений соотчичей.

Как бы то ни было, но прежнего, болезненно раздражавшего и вместе по-своему типического Петербурга нет более. Жалеть ли об этом? Не думаю, чтобы стоило. Это было не жизненное, а миражное типическое — тусклые картины с сереньким колоритом, не более. Лучшее действие их, этих тусклых картин, было отрицательное. Положительное же действие находило себе литературное выражение в фельетонах Булгарина, в драматургии Александринского театра; оно вызвало горькую и ядовитую, несмотря на веселый тон, сатиру Панаева «Тля», которую (столько в ней возвышенности и негодования!) как будто бы продиктовал сам Белинский.

Речь моя о Петербурге бывалых времен вела к определению импульсов поэзии Некрасова. С этой болезненно раздражающей миражной жизнью «муза мести и печали» стояла всегда лицом к лицу, но, к сожалению, не всегда выстаивала с достоинством, не всегда стояла над нею, а иногда становилась в уровень с нею. Почти что так же зловредно (позволю себе это неучтивое сравнение), как фабричная цивилизация действует на впечатлительно-страстные натуры из русских натур, подействовала миражная цивилизация на эту музу. Глубокая натура Кольцова, столкнувшись с цивилизацией, преклонилась перед ее высшими вопросами и, может быть, была разбита слишком сильным приемом их сразу. Художественно-спокойная и самообладающая натура другого человека народа, Островского, не знала даже и столкновения, прямо и ясно смотря вперед. Страстная натура Некрасова вполне вдалась в миражную жизнь и, нечего греха таить, часто поддавалась ей, испытала как ее отрицательные влияния, то есть ужас от пошлости, так, к несчастию, и положительные. Неизгладимая печать увлечений миражной жизнью легла

на его произведения то желчными пятнами, то — увы! — отзывами пошлых водевильных куплетов.

Едва ли нужно доказывать это. Поэт сам — а его-то преимущественно имел я в виду — знает грехи своей музы, а слепые поклонники его все равно же будут безразлично восторгаться и правым и неправым его негодованием, будут наравне с чистыми и возвышенными его вдохновениями, каковы «В дороге», «Огородник», «Когда из мрака заблужденья...», «Тройка», «Из Ларры», «Вино» (хотя «Отечественным запискам» и не нравится это стихотворение), «Маша», «Памяти—ой» (грустной элегией, испорченной, к сожалению, чем-то водевильным в тоне), «Буря», «В деревне», «За городом», «Тяжелый крест достался ей на долю...», «На родине», «В больнице», «Последние элегии», «Застенчивость», «Несжатая полоса», «Забытая деревня», «Школьник», «Тишина», «Убогая и нарядная», «Песня Еремушке», «Знахарка», «Деревенские новости» (пусть они, эти новости, и лишены всякой художественной формы, но свежо и чисто их содержание), «Плач детей», «На Волге», «Похороны», «Княгиня», «Начало поэмы», «В столицах шум, гремят витии...», «Охота», «Саша», «Поэт и гражданин», «О погоде», «Крестьянские дети», «Коробейники», — наравне, говорю я, с этими почти что безупречными по вдохновению произведениями восторгаться Ванькой ражим, и «Свадьбою», и «Нравственным человеком», и «Прекрасной партией», которую как будто писал знаменитый автор «Булочной» и «Отелло на Песках»[116], и «Филантропом», достойным пера обличительных поэтов «Искры». Их не уверишь, например, что только ненормально настроенному чувству придет в голову при виде свадьбы простого человека с простой женщиной ряд предположений, более относящихся к средним сферам; не уверишь также и в том, что неестественна, водевильна форма стихотворения «Нравственный человек», что в нем страшно мешает впечатлению эстетическому местоимение *я;* их даже и в том не убедишь, что стихотворение о двенадцатом годе просто дурно, как чисто личное капризное впечатление.

Исчисляя лучшие по вдохновению стихотворения поэта, я не без намерения пропустил три из них, наиболее действующие на публику и даже на меня лично

весьма сильно действующие: «Еду ли ночью по улице темной...», «Влас» и поэму «Несчастные». Конечно, поэт не виноват, что из первого стихотворения эмансипированные барыни извлекают замечательно распутную теорию, но он виноват в том, что не совладал сам с горьким стоном сердца, не встал выше его, чем-нибудь во имя жизненной и поэтической правды не напомнил о возможности иного психологического выхода, нежели тот исключительный, который он опоэтизировал. Ему даже и на улицах Петербурга попадались, вероятно, женщины с маленькими гробиками, нередко довольно наполненными медными деньгами благочестивого и доброго русского люда. В величавом образе Власа тоже есть капризная исключительность взятого поэтом психологического процесса. Поэму «Несчастные» портит апология Петра, совершенно не идущая ни к ее тону, ни к лицу, в ней изображаемому[117].

Даже и в лучших по вдохновению, исчисленных мною стихотворениях нет во многих строгой выдержанности художественной формы. Великая, но попорченная народная сила — «муза мести и печали»!..

ПО ПОВОДУ НОВОГО ИЗДАНИЯ СТАРОЙ ВЕЩИ «ГОРЕ ОТ УМА». СПб. 1862

«Грибоедова комедия или драма, — писал Белинский в «Литературных мечтаниях», — (я не совсем хорошо понимаю различие между этими словами; значение же слова «трагедия» совсем не понимаю) давно ходила в рукописи. О Грибоедове, как и о всех примечательных людях, было много толков и споров; ему завидовали некоторые наши гении, в то же время удивлявшиеся «Ябеде» Капниста; ему не хотели отдавать справедливости те люди, которые удивлялись гг. АВ, CD, EF. Но публика рассудила иначе: еще до печати и представления рукописная комедия Грибоедова разлилась по России бурным потоком.

Комедия, по моему мнению, есть такая же драма, как и то, что обыкновенно называется трагедиею; ее предмет есть представление жизни в противоречии с идеей жизни; ее элемент есть не то невинное остроумие, которое добродушно издевается над всем из одного желания позубоскалить; нет, ее элемент есть этот желчный гумор, это грозное негодование, которое не улыбается шутливо, а хохочет яростно, которое преследует ничтожество и эгоизм не эпиграммами, а сарказмами.

Комедия Грибоедова есть истинная Divina comedia *. Это совсем не смешной анекдотец, переложенный на разговоры, не такая комедия, где действующие лица

* «Божественная комедия» *(итал.)*.— *Ред.*

нарицаются Добряковыми, Плутоватиными, Обдираловыми и проч.; ее персонажи давно были вам известны в натуре, вы видели, знали их еще до прочтения «Горя от ума» — и, однако ж, вы удивляетесь им, как явлениям совершенно новым для вас: вот высочайшая истина поэтического вымысла! Люди, созданные Грибоедовым, сняты с натуры во весь рост, почерпнуты со дна действительной жизни; у них не написано на лбах их добродетелей и пороков, но они заклеймены печатью своего ничтожества, заклеймены мстительною рукою палача-художника. Каждый стих Грибоедова есть сарказм, вырвавшийся из души художника в пылу негодования; его слог есть par excellence* разговорный. Недавно один из наших примечательнейших писателей, слишком хорошо знающий общество, заметил, что только один Грибоедов умел переложить на стихи разговор нашего общества; без всякого сомнения, это не стоило ему ни малейшего труда, и тем не менее это все-таки великая заслуга с его стороны, ибо разговорный язык наших комиков... Но я уже обещался не говорить о наших комиках... Конечно, это произведение не без недостатков в отношении к своей целости, но оно было первым опытом таланта Грибоедова, первою русскою комедиею; да и, сверх того, каковы бы ни были эти недостатки, они не помешают ему быть образцовым, гениальным произведением и не в русской литературе, которая в Грибоедове лишилась Шекспира комедии»[1].

Замечательна в этой юношеской странице удивительная верность основ взгляда. Впоследствии великий критик, поддавшись новым и сильным увлечениям, изменил во многом этому взгляду[2], уступивши невольно и бессознательно различным воплям[3], до того могущественным, что и доселе еще вопрос о комедии Грибоедова ими запутан. Но, в сущности, этот вопрос распутывается весьма просто. Комедия Грибоедова есть единственное произведение, представляющее художественно сферу нашего так называемого светского быта, а с другой стороны — Чацкий Грибоедова есть единственное истинно героическое лицо нашей литературы. Постараюсь пояснить два этих положения, против каждого из

* преимущественно *(франц.)*.— *Ред.*

которых до сих пор еще найдется много возражений, и притом возражений весьма авторитетных.

Как я сказал уже, Белинский впоследствии изменил свой первоначальный взгляд под влиянием увлечения своего первоначальными формами гегелизма. В статье своей о «Горе от ума», писанной в эту эпоху, в статье, в которой, собственно, о комедии Грибоедова говорится мало, но зато много и великолепно, хорошо говорится о «Ревизоре» Гоголя, великий критик, видимо, охладел к «Горю от ума», ибо охладел к личности героя грибоедовской драмы. Причина перемены взгляда заключалась не в чем ином, как в этом. Таков был фазис развития его и нашего критического сознания. То была эпоха, когда Рудины, в упоении от всепримиряющего начала: «что действительно, то и разумно», — считали Чацких и Бельтовых «фразерами и либералами».

Но, кроме Белинского, есть еще авторитет, и столь же великий — Пушкин. По его мнению, Чацкий совсем не умный человек, но Грибоедов очень умен...[4] Насколько это справедливо или несправедливо, постараюсь разъяснить потом. Теперь же обращаюсь к разъяснению первого из моих положений, то есть что комедия Грибоедова есть единственное произведение, представляющее сферу нашего так называемого светского быта.

Всякий раз, когда великое дарование, носит ли оно имя Гоголя или имя Островского, откроет новую руду общественной жизни и начнет увековечивать ее типы, — всякий раз в читающей публике, а иногда даже и в критике (к большому, впрочем, стыду сей последней) слышатся возгласы о низменности избранной поэтом среды жизни, об односторонности направления и т. п.; всякий раз высказываются наивнейшие ожидания, что вот-вот явится писатель, который представит нам типы и отношения из *высших* слоев жизни.

Ни мещанская часть публики, ни мещанское направление критики, в которых слышатся подобные возгласы и которые живут подобными ожиданиями, не подозревают в наивности своей, что если только какой-либо слой общественной жизни выдается своими типами, если отношения, его отличающие, стоят на одном из первых планов в движущейся картине жизни народного организма, то искусство неминуемо отразит и увековечит его типы, анализирует и осмыслит его отношения.

Великая истина шеллингизма, что «где жизнь, там и поэзия», истина, — которую проповедовал некогда так блистательно Надеждин[5], как-то не дается до сих пор в руки ни нашей публике, ни некоторым направлениям нашей критики. Эта истина или вовсе не понята, или понята очень поверхностно. Не все то есть жизнь, что называется жизнью, как не все то золото, что блестит. У поэзии вообще есть великое, только ей данное чутье на различение жизни настоящей от миражей жизни: явления первой она увековечивает, ибо они суть типические, имеют корни и ветви; к миражам она относится и может относиться только комически, да и комического отношения удостоивает она их только тогда, когда они соприкасаются с жизнью действительною. Как может художество, имеющее вечною задачею своею правду, и одну только правду, создавать образы, не имеющие существенного содержания, анализировать такого рода исключительные отношения, которых исключительность есть нечто произвольное, условное, натянутое?.. Антон Антонович Сквозник-Дмухановский или какой-нибудь Кит Китыч Брусков[6] суть лица, имеющие свое собственное, им только свойственное, типическое существование; но какой-нибудь Чельский в романе «Племянница»[7], какой-нибудь Сафьев в повести «Большой свет» взяты напрокат из другой, французской или английской жизни. Пусть они в так называемой великосветской жизни и встречаются, да художеству-то нет до них никакого дела, ибо художество не воссоздает миражей или повторений; а в самом повторении, если таковое попадается в жизни, ищет черт существенных, самостоятельных. Так, например, если бы неминуемо пришлось искусству настоящему иметь дело с одним из упомянутых мною героев, оно отыскало бы в них ту тонкую черту, которая отделяет эти копии от французских или английских оригиналов (как Гоголь отыскал тонкую черту, отделяющую художника Пискарева от художников других стран, его жизнь от их жизни) и на этой черте основало бы свое создание: естественно, что воспроизведение вышло бы комическое, да иным оно и быть не может, иным ему и незачем быть.

Художество есть дело серьезное, дело народное. Какая ему нужда до того, что в известном господине или в известной госпоже развились чрез меру утонченные

потребности? Если они комичны пред судом христианского и человечески-народного созерцания, — казни их комизмом без всякого милосердия, как казнит комизмом то, что стоит такой казни, Грибоедов, как казнит Гоголь Марью Александровну в «Отрывке», как казнит Островский Мерича, Писемский — m-me Мамилову. Все, что само по себе глупо или безнравственно с высших точек самой жизни, тем более глупо и безнравственно пред искусством, да и знает очень хорошо в этом случае свои задачи искусство: все глупое и безнравственное в жизни оно казнит, как только глупое и безнравственное рельефно выставится на первый план.

Не за предмет, а за отношение к предмету должен быть хвалим или порицаем художник. Предмет почти что не зависит даже от его выбора: вероятно, граф Толстой, например, более всех других был бы способен изображать *великосветскую* сферу жизни и выполнять наивные ожидания многих страдающих тоскою по этим изображениям, но высшие задачи таланта влекли его не к этому делу, а к искреннейшему анализу души человеческой.

Но прежде всего — что́ разуметь под сферою большого света? Принадлежат ли к ней, например, типы вроде фонвизинских княгини Халдиной и Сорванцова? [8] Принадлежит ли к ней весь мир, созданный бессмертной комедией Грибоедова? Почему ж бы им, кажется, и не принадлежать? Павел Афанасьевич Фамусов,

... Английского клоба
Старинный, верный член до гроба [9], —

и находится в известном близком отношении, может быть, даже родственником, с «княгиней Марьей Алексевной»; Репетилов, без сомнения, большой барин; графиня Хрюмина и княгиня Тугоуховская, равно как и фонвизинская княгиня Халдина — суть, несомненно, лица, ведущие роды свои весьма издалека, а между тем подите, скажите-ка, что Фонвизин и Грибоедов изображали большой свет: в ответ вы получите презрительно-величавую улыбку.

С другой стороны, почему какой-либо Печорин у Лермонтова или Сережа у графа Соллогуба [10] — несомненно, люди большого света? Отчего *несомненно* же принадлежит к сфере большого света княгиня Лиговская [11], которая, в сущности, есть та же фонвизинская княгиня

Халдина? Отчего *несомненно* же принадлежат к этой сфере все скучные лица скучных романов г-жи Евгении Тур? Явно, что не сфера родовых преимуществ, не сфера бюрократических верхушек разумеется в жизни и в литературе под сферою большого света. Багровы[12], например, никак уже не люди большого света, да едва ли бы и захотели принадлежать к нему. Фамусов и его мир — не тот мир, в котором сияет графиня Воротынская, в котором проваливается Леонин[13], безнаказанно кобенится Сафьев и действуют в таком же духе другие герои графа Соллогуба или г-жи Евгении Тур. «Да уж полно, не воображаемый ли только этот мир? — спрашиваете вы себя с некоторым изумлением. — Не одна ли мечта литературы, мечта, основанная на двух, трех, много десяти домах в той и другой столице?» В жизни вы встречаете или миры, которых существенные признаки сводятся к чертам любимых вами Багровых, или с дикими, и, в сущности, всегда одинаковыми понятиями Фамусовых и гоголевской Марьи Александровны.

А между тем в мещанских кругах общежития и литературы (вот эти круги так уж несомненно существуют) вы только и слышите, что слова: «большой свет», «comme il faut» *, «высокий тон».

Вы подходите к явлениям, на которые мещанство указывает как на представителей того и другого и третьего, и простым глазом видите или Багровых, или мир Фамусова; первых вы уважаете за их честность и прямоту, хотя можете и не делить с ними упорной их закоренелости, к последним и не можете и не должны отнестись иначе, как отнесся к ним великий комик. Тот или другой мир хотят, правда, выделать себя иногда на английский или французский манер, но при великой способности к *выделке* в русском человеке совершенно недостает *выдержки*. Какая-нибудь блистательная графиня Воротынская, того и гляди, кончит, как грибоедовская Софья Павловна или как некрасовская княгиня;[14] какой-нибудь князь Чельский может с течением времени дойти до метеорского состояния[15] Любима Торцова, хоть до *легонького*. Это и бывает зачастую. Одни Багровы останутся всегда себе верными, потому что в них есть крепкие, коренные, хотя и узкие начала.

---

* приличный (*франц.*).— *Ред.*

Вот почему леденящий, иронический тон слышен во всем том, в чем Пушкин касался так называемого большого света, от «Пиковой дамы» до «Египетских ночей» и других отрывков, и вот почему никакой иронии у него не слышно в изображениях старика Гринева и Кириллы Троекурова: ирония неприложима к жизни, хотя бы жизнь и была груба до зверства. Ирония есть нечто неполное, состояние духа несвободное, несколько зависимое, следствие душевного раздвоения, следствие такого состояния души, в котором и сознаешь ложь обстановки, и давит вместе с тем обстановка, как давит она пушкинского Чарского. Едва ли бы наш великий учитель и окончил когда-нибудь эти многие отрывки, оставшиеся нам в его сочинениях. Настоящий тон его светлой души был не иронический, а душевный и искренний.

Та же ирония, только ядовитее, злее — и в Лермонтове. Когда Печорин замечает в княгине Лиговской наклонность к двусмысленным анекдотам, — перед зрителем поднимается занавесь, и за этой занавесью открывается давно знакомый мир, мир фонвизинский и грибоедовский. И поднимать эту занавесь есть настоящее дело серьезной литературы. Ее поднимает даже и граф Соллогуб, как писатель все-таки весьма даровитый, но поднимает как-то невзначай, без убеждения, тотчас же опять и опуская ее, тотчас же опять веря и желая других заставить верить в свою кукольную комедию. В его «Льве», например, есть страница, где он очень смело приступает к поднятию задней занавеси, где он прямо говорит о том, что за выделанными, взятыми напрокат формами большого света кроются часто черты совершенно простые, даже очень обыденные, — но вся беда в том, что только эти черты кажутся ему простыми и обыденными, тогда как выделанные гораздо хуже. Возьмем самый крайний случай: положим, что подкладка (тщательно скрытая) какого-нибудь светского господина, усвоившего себе и английский флегматизм, и французскую наглость, есть просто натура избалованного барчонка, или положим, что одна из блестящих героинь графа Соллогуба, вроде графини Воротынской, вся сделанная, вся воздушная, наедине с своей горничной выскажет тоже натуру обыкновенной и по-русски избалованной барыни, — настоящая натура героя или

героини все-таки лучше (пожалуй, хоть только в художественном смысле) ее или его деланной натуры уж потому только, что деланная натура есть всегда повторенная.

Изо всех наших писателей, принимавшихся за сферу большого света, один только художник сумел удержаться на высоте созерцания — Грибоедов. Его Чацкий был, есть и долго будет непонятен, — именно до тех пор, пока не пройдет окончательно в нашей литературе несчастная болезнь, которую назвал я однажды, и назвал, кажется, справедливо, «болезнью морального лакейства»[16]. Болезнь эта выражалась в различных симптомах, но источник ее был всегда один: преувеличение призрачных явлений, обобщение частных фактов. От этой болезни был совершенно свободен Грибоедов, от этой болезни свободен Толстой, но — хотя это и страшно сказать — от нее не был свободен Лермонтов.

Но этого никогда нельзя сказать об отношении пушкинском. В воспитанном по-французски, забалованном барчонке было слишком много инстинктивного сочувствия с народною жизнью и народным созерцанием. Он сам умел в Чарском посмеяться над своей великосветскостью. Русское барство в нем жило как нечто существенное, великосветскость находила на него только минутами.

Возвышенная натура Чацкого, который ненавидит ложь, зло и тупоумие, как человек вообще, а не как условный «порядочный человек», и смело обличает всякую ложь, хотя бы его и не слушали; менее сильная, но не менее честная личность героя «Юности»[17], который при встрече с кружком умных и энергических, хотя и не «порядочных», хоть даже и пьющих молодых людей, вдруг сознает всю свою мелочность пред ними и в нравственном и в умственном развитии — явления, смею сказать, более жизненные, то есть более идеальные, нежели натура господина, который из какого-то условного, натянутого взгляда на жизнь и отношения едва подает руку Максиму Максимычу, хотя и делил с ним когда-то радость и горе. Будет уж нам подобные явления считать за живые и пора отречься от дикого мнения, что Чацкий — Дон-Кихот. Пора нам убедиться в противном, то есть в том, что наши львы, фешенебли

взяты напрокат и, собственно, не существуют как львы и фешенебли; что собственная, тщательно ими скрываемая натура их самих — и добрее и лучше той, которую берут они взаймы.

Самое представление о сфере «большого света» как о чем-то давящем, гнетущем — и вместе с тем обаятельном родилось не в жизни, а в литературе и литературою взято напрокат из Франции и Англии. Звонские, Гремины и Лидины, являвшиеся в повестях Марлинского, конечно, очень смешны, но графы Слапачинские[18], гг. Бандаровские и иные, даже самые Печорины — с тех пор как Печорин появился во множестве экземпляров — смешны точно так же, если не больше. Серьезной литературе до них еще меньше дела, чем до Звонских, Греминых и Лидиных. В них нельзя ничего принимать взаправду, а изображать их такими, какими они *кажутся,* — значит только угождать мещанской части публики, той самой, «ки э каню авек ле Чуфырин э ле Курмицын» и вздыхает о вечерах графини Воротынской.

Другое отношение возможно еще к сфере большого света и выразилось в литературе: это желчное раздражение. Им проникнуты, например, повести г. Павлова, в особенности его «Мильон», но и это отношение есть точно так же следствие преувеличения и обличало недостаток сознания собственного достоинства. Это крайность, которая, того и гляди, перейдет в другую, противоположную; борьба с призраком, созданным не жизнью, а Бальзаком, борьба и утомительная и бесплодная, хождение на муху с обухом. В крайних своих проявлениях оно ведет в конце концов к поклонению тому, с чем сначала враждовали, ибо и самая вражда-то, — вражда невысокого полета, вражда мелочной, а в настоящем случае даже и смешной зависти, ибо предмет зависти — не жизненные, а фантастические, призрачные явления. Решительно можно сказать, что представление о большом свете не есть нечто рожденное в нашей литературе, а напротив — занятое ею, и притом занятое не у англичан, а у французов.

Оно явилось не ранее тридцатых годов, не ранее и не позднее Бальзака. Прежде общественные слои представлялись в ином виде простому, ничем не помрачен-

ному взгляду наших писателей. Фонвизин, человек высшего общества, не видит ничего грандиозного и поэтического — не говорю уже в своей Советнице или в своем Иванушке[19] (к бюрократии и наша современная литература умела относиться комически), — но в своей княгине Халдиной и в своем Сорванцове, хотя и та и другой, без сомнения, принадлежат к числу des gens comme il faut* их времени. Сатирическая литература времен Фонвизина (и до него) казнит невежество барства, но не видит никакого особого comme il faut'ного мира, живущего как status in statu**, по особенным, ему свойственным, им и другими признаваемым законам. Грибоедов казнит невежество и хамство, но казнит их не во имя comme il faut'ного условного идеала, а во имя высших законов христианского и человечески-народного взгляда. Фигуру своего борца, своего Яфета[20] Чацкого, он оттенил фигурою хама Репетилова, не говоря уже о хаме Фамусове и хаме Молчалине. Вся комедия есть комедия о хамстве, к которому равнодушного или даже несколько более спокойного отношения незаконно и требовать от такой возвышенной натуры, какова натура Чацкого.

Вот я перехожу теперь ко второму своему положению, — к тому, что Чацкий до сих пор единственное *героическое* лицо нашей литературы. Пушкин провозгласил его неумным человеком, но ведь героизма-то он у него не отнял, да и не мог отнять. В уме его, то есть практичности ума людей закалки Чацкого, он мог разочароваться, но ведь не переставал же он никогда сочувствовать энергии падших борцов. «Бог помочь вам, друзья мои!» — писал он к ним, отыскивая их сердцем всюду, даже в мрачных пропастях земли[21].

Чацкий прежде всего — *честная* и *деятельная* натура, притом еще натура борца, то есть натура в высшей степени страстная.

Говорят обыкновенно, что светский человек в светском обществе, во-первых, не позволит себе говорить того, что говорит Чацкий, а во-вторых, не станет сражаться с ветряными мельницами, проповедовать Фамусовым, Молчалиным и иным.

* светских лиц *(франц.)*.— *Ред.*
** государство в государстве *(лат.)*.— *Ред.*

Да с чего вы взяли, господа, говорящие так, что Чацкий — светский человек в вашем смысле, что Чацкий похож сколько-нибудь на разных князей Чельских, графов Слапачинских, графов Воротынских, которых вы напустили впоследствии на литературу с легкой руки французских романистов? Он столько же непохож на них, сколько непохож на Звонских, Греминых и Лидиных. В Чацком только правдивая натура, которая никакой лжи не спустит, — вот и все; и позволит он себе все, что позволит себе его правдивая натура. А что правдивые натуры есть и были в жизни, вот вам налицо доказательства: старик Гринев, старик Багров, старик Дубровский. Такую же натуру наследовал, должно быть, если не от отца, то от деда или прадеда, Александр Андреевич Чацкий.

Другой вопрос — стал ли бы Чацкий говорить с людьми, которых он презирает.

А вы забываете при этом вопросе, что Фамусов, на которого изливает он «всю желчь и всю досаду», для него не просто такое-то или такое-то лицо, а живое воспоминание детства, когда его возили «на поклон» к господину, который

> ......согнал на многих фурах
> От матерей, отцов отторженных детей.

А вы забываете, какая сладость есть для энергической души в том, чтобы, по слову другого поэта,

> Тревожить язвы разных ран [22],—

или

> ...смутить веселье их
> И дерзко бросить им в лицо железный стих,
> Облитый горечью и злостью [23].

Успокойтесь: Чацкий менее, чем вы сами, верит в пользу своей проповеди, но в нем желчь накипела, в нем чувство правды оскорблено. А он еще, кроме того, влюблен...

Знаете ли вы, как любят такие люди?

Не этою и не достойною мужчины любовью, которая поглощает все существование в мысль о любимом предмете и приносит в жертву этой мысли все, даже идею

нравственного совершенствования: Чацкий любит страстно, безумно и говорит правду Софье, что

> Дышал я вами, жил, был занят непрерывно...

Но это значит только, что мысль о ней сливалась для него с каждым благородным помыслом или делом чести и добра. Правду же говорит он, спрашивая ее о Молчалине:

> Но есть ли в нем та страсть, то чувство, пылкость та,
> Чтоб, кроме вас, ему мир целый
> Казался прах и суета?

Но под этою правдою кроется мечта о его Софье, как способной понять, что «мир целый» есть «прах и суета» пред идеей правды и добра, или, по крайней мере, способной оценить это верование в любимом ею человеке, способной любить за это человека. Такую только идеальную Софью он и любит; другой ему не надобно: другую он отринет и с разбитым сердцем пойдет

> ...искать по свету,
> Где оскорбленному есть чувству уголок.

Посмотрите, с какой глубокой психологической верностью веден весь разговор Чацкого с Софьею в III акте. Чацкий все допытывается, чем Молчалин его *выше* и *лучше*; он с ним даже вступает в разговор, стараясь отыскать в нем

> ум бойкий, гений зрелый,—

и все-таки не может, не в силах понять, что Софья любит Молчалина именно за свойства, противоположные свойствам его, Чацкого, за свойства мелочные и пошлые (подлых черт Молчалина она еще не видит). Только убедившись в этом, он покидает свою мечту, но покидает как муж — бесповоротно, видит уже ясно и бестрепетно правду. Тогда он говорит ей:

> Вы помиритесь с ним по размышленье зрелом,
> Себя крушить!.. и для чего?
> Вы можете его
> Бранить, и пеленать, и посылать за делом.

И между тем есть ведь причина, по которой Чацкий горячо любил эту, по-видимому, столь ничтожную и ме-

лочную натуру. Что это в нем такое было? Не одни же воспоминания детства, а причины более важные, по крайней мере, хоть физиологические. Притом же это факт вовсе не единственный в том странном, ироническом круговороте, который называется жизнию. Люди, подобные Чацкому, нередко любят таких мелочных и ничтожных женщин, как Софья. Даже можно сказать — по большей части любят так. Это не парадокс. Они встречаются иногда с женщинами вполне честными, вполне способными понять их, разделить их стремление, — и не удовлетворяются ими. Софьи — нечто роковое, неизбежное в их жизни, такое роковое и неизбежное, что ради *этого* они пренебрегают честными и сердечными женщинами...

Невольно приходит вопрос: действительно ли ничтожна и мелочна Софья?

Пожалуй, да, и, пожалуй, нет.

Есть два типа женщин. Одни созданы все из способности к самоотверженной, употреблю даже слово — «собачьей» привязанности. В лучших из них способность эта переходит в сферы высшие — в способность привязанности к *идеалу* добра и правды; в менее одаренных доходит до полнейшего рабства перед любимым человеком. Лучшие из них могут быть очень энергичны. Сама природа снабжает таких женщин энергическою, часто резкою красотою, величавостью движений и проч.

В противоположность им, другие созданы все из грациозной, скажу ради контраста — «кошачьей» гибкости, не поддающейся никогда вполне тяготению над собою другой, хотя бы и любимой личности. Мудренее и сложнее требования их натуры, чем требования натуры первых. Сообразно обстановке и настройству умственному и нравственному из них выходят или Дездемоны, или Софьи. Но прежде чем осудить Софью, взгляните хорошенько на Дездемону. Ведь прихоть, положим, возвышенная, повлекла ее к весьма немолодому мавру; ведь основою ее характера, несмотря на всю ее чистоту, остается все-таки легкомыслие. В таких женщинах есть сила слабости и гибкости, влекущая к себе неодолимо мужскую энергию. Они сами сознают смутно и свою слабость, и силу своей слабости. Они чувствуют, что им нужна нравственная поддержка, им, как лианам, надобно обвиваться вокруг могучих дубов, — но

«прихоть», самопроизвол управляет их движениями душевными. Припомните, что Шекспир возводит эту прихоть до чудовищного увлечения Титании господином с ослиною головою [24].

Дездемона, по окружавшей ее обстановке, грандиозной и поэтической, увидала свою поддержку в борце, в муже силы; по «прихоти» влюбилась не в кого-либо из красивых и знатных мужей в Венеции, а в мавра Отелло.

Я не хочу проводить парадоксального параллеля между Дездемоной и Софьею Павловной. Они так же далеки друг от друга, как трагическое и комическое, но принадлежат к одному и тому же типу. Софья Павловна насмотрелась кругом себя на слишком много мерзостей, свыклась с хамскими понятиями, всосала в себя их с молоком. Ей не дико видеть себе нравственную опору в человеке практическом, умеющем вращаться в этой среде и могущем ловко овладеть со временем этою средою. Чацкий ей чужд и постоянно представляется ей сумасшедшим, тогда как Отелло для Дездемоны вовсе не чужд, — только что мавр, а то такой же, как многие доблестные венецианцы. Софье Молчалин неизвестен с его подлых сторон, ибо его низкопоклонничество, смирение, терпение и аккуратность она считает,— ведь она дочка Фамусова и внучка знаменитого Максима Петровича, умевшего так ловко стукнуться затылком, — она считает, говорю я не шутя, такими же добродетелями, как венецианка Дездемона высокую честность и доблесть мавра. Потом же ведь Молчалин умен умом его сферы. Подлый это ум, правда, да она не понимает, что такое подлость. Вот когда она поняла его подлость, испытала по отношению к самой себе всю шаткость того, что́ она думала избрать своей нравственной поддержкой, всю невыгоду для себя этой угодительности всем, даже

> Собаке дворника, чтоб ласкова была,—

услыхала по отношению к себе холуйско-циническое выражение:

> Пойдем любовь делить печальной нашей крали,—

она просыпается... и до истинно трагической красоты бывала иногда хороша Вера Самойлова в минуту этого пробуждения!..

Чацкий поэтому несправедлив, говоря, что ей нужен был

Муж-мальчик, муж-слуга,—

он только в раздражении бешенства может смешать ее с московской барыней Натальей Дмитриевной, у которой, действительно, такой московский идеал мужа. Но у него сердце разбито —

Othello's occupation is gone!.. * [25]

Для него вся жизнь подорвана — и ему, борцу совсем разрознившемуся с этою средою, не понять, что Софья вполне дитя этой среды. Он так упорно верил, так долго верил в *свой* идеал!..

Вы, господа, считающие Чацкого Дон-Кихотом, напираете в особенности на монолог, которым кончается третье действие. Но, во-первых, сам поэт поставил здесь своего героя в комическое положение и, оставаясь верным высокой психологической задаче, показал, какой комический исход может принять энергия несвоевременная; а во-вторых, опять-таки вы, должно быть, не вдумались в то, как любят люди с задатками даже какой-нибудь нравственной энергии. Все, что говорит он в этом монологе, он говорит для Софьи; все силы души он собирает, всею натурою своей хочет раскрыться, все хочет передать ей разом, — как в «Доходном месте» Жадов своей Полине в последние минуты своей хотя и слабой (по его натуре), но благородной борьбы. Тут сказывается последняя вера Чацкого в натуру Софьи (как у Жадова, напротив, последняя вера в силу и действие того, что считает он своим убеждением); тут для Чацкого вопрос о жизни или смерти целой половины его нравственного бытия. Что этот личный вопрос слился с общественным вопросом, — это опять-таки верно натуре героя, который является единственным типом нравственной и мужеской борьбы в той сфере жизни, которую избрал поэт, единственным до сих пор даже человеком с плотию и кровию, посреди всех этих князей Чельских, графов Воротынских и других господ, расхаживающих с английскою важностью по мечтательному миру нашей великосветской литературы.

---

* Отелло отслужил *(англ.)*.— *Ред.*

Да, Чацкий есть — повторяю опять — наш единственный герой, то есть единственно положительно борющийся в той среде, куда судьба и страсть его бросили. Другой отрицательно борющийся герой наш явился разве еще в неполном художественно, но глубоко прочувствованном образе Бельтова, который четырнадцать лет и шесть месяцев не дослужил до пряжки.

Я сказал: «разве еще», потому что Бельтов, — по крайней мере, как он является перед нами в романе, — гораздо жиже Чацкого, хотя, в свою очередь, несравненно гуще Рудина. И Чацкий и Бельтов — падают в борьбе не от недостатка твердости собственных сил, а решительно оттого, что их перемогает громадная, окружающая их тина, от которой остается только бежать

искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок.

В этом между ними сходство. Различие — в эпохах.

Чацкий, кроме общего своего героического значения, имеет еще значение *историческое*. Он — порождение первой четверти русского XIX столетия, прямой сын и наследник Новиковых и Радищевых, товарищ людей

вечной памяти двенадцатого года,

могущественная, еще глубоко верящая в себя и потому упрямая сила, готовая погибнуть в столкновении с средою, погибнуть хоть бы из-за того, чтобы оставить по себе «страницу в истории»... Ему нет дела до того, что среда, с которой он борется, положительно не способна не только понять его, но даже и отнестись к нему серьезно.

Зато Грибоедову, как великому поэту, есть до этого дело. Недаром назвал он свою драму комедиею.

Кругом Чацкого, человека дела, кроме среды застоя, есть еще множество людей, подобных Репетилову, для которых дело — только «слова, слова, слова» и которых, между прочим, тянет к себе блестящая сторона дела.

Несмотря на то что Репетилов является только в конце, в сцене разъезда,— он, после Чацкого, вместе с Фамусовым и Софьей — одно из главных лиц комедии[26].

В новом полном издании «Горя от ума» он теперь для всех мечется в глаза своей комическою рельефностью, своим рассказом о «секретнейшем союзе» по четвергам в клубе, своею важностью перед Загорецким

после того, как он поговорил с Чацким и считает себя вправе выразиться: «он неглуп»,— о нем, настоящем человеке дела; он мечется в глаза, наконец, своим либеральным азартом, простирающимся до желаний «радикального лекарства». Репетилова нельзя играть так, как играют его вообще наши артисты, — каким-то пьяным, сладким и распустившимся барином. У Репетилова, как у одного из его идеалов,

Глаза в крови, лицо горит...—

он восторгается до исступленного пафоса тем, что

умный человек не может быть не плутом.

Он наговаривает на себя множество вещей, вследствие которых «есть отчего в отчаянье прийти», по выражению Чацкого, не по пустоте одной, а потому, что его разгоряченное воображение полно самыми дикими идеалами. Он ведь человек хоть понаслышке образованный: он о безобразном разврате Мирабо слыхал,— но тем-то и комичен этот ярый Мирабо, что он смиряется как раз же перед Анфисой Ниловной... Да и один ли он так бы смирился! Разве все его идеалы, разве и князь Григорий, и Удушьев, и даже Воркулов Евдоким не смирились бы точно так же? Не смирился бы, может быть, только «ночной разбойник, дуэлист»,— да и то потому, что он уже

В Камчатку сослан был, вернулся алеутом,—

потому что он отпетый сорванец, и притом сорванец удалой, в противоположность сорванцу трусливому — Загорецкому.

Да и как не смириться? Ведь Анфиса Ниловна — это сила, и притом сознающая сама себя силою. Она «спорить голосиста», ибо уверена в том, что не в пустом пространстве исчезнет ее голос, что перед этим голосом смирится даже Фамусов, что она имеет право назвать трехсаженным удальцом *даже* полковника Скалозуба. Ведь она, эта Анфиса Ниловна,— Москва, вся Москва; она своего рода «мужик-горлан»; она в иных случаях, пожалуй, оппозиция, хотя, конечно, оппозиция такого же свойства, какую рисует Фамусов, рассказывая с умилением о старичках, которые

Прямые канцлеры в отставке по уму...—

и с убеждением заключая свой рассказ словами:

Я вам скажу: знать, время не приспело,
Но что без них не обойдется дело...

Как же не смириться перед Анфисой Ниловной им всем, пустым крикунам, которым Чацкий говорит:

Шумите вы — и только!

Ведь Анфиса Ниловна всех их знает насквозь и, я думаю, в состоянии даже и отпетому сорванцу читать наставления.

Что же, спрашивается, остается делать *человеку*, если он не разбит и не подорван, как Гамлет, если в нем кипят силы, если он человек в этой темной среде? Ведь это мифические острова, на которых растет «трынь-трава»; [27] ведь тут заправляет жизнью Анфиса Ниловна, тут женщина видит свой идеал в Молчалине, тут Загорецкий является совершенно смело и свободно, тут Фамусов на мах подписывает бумаги!..

Темный, грязный мир тины, в котором герой или гибнет трагически, или попадает в комическое положение!

Покойный Добролюбов окрестил именем «темного царства» мир, изображаемый Островским. Но, собственно, темный мир, то есть мир без света, без нравственных корней, Островский изображает только в одной из своих драм — в «Доходном месте». Перед каким-то всеми признаваемым, хотя и темным нравственным началом смиряется в трагическую минуту Бельтов; какие-то начала восстановляет пьяница Любим; каким-то началам подчиняется страсть в Мите и Любови Гордеевне; перед какими-то началами отрезвляется — положим, хоть до новой Груши и до новой масленицы — Петр Ильич: ведь даже Дикого можно прошибить этими общими для всех, хоть и формально только общими началами. Но чем вы прошибете теорию комфорта Кукушкиной? Чем вы прошибете спокойствие души Юсова? Чем вы прошибете глубокое безверие Вышневского?.. Одним только: «колесом фортуны»!.. Тень Чацкого (это одно из высоких вдохновений Островского) проходит перед нами в воспоминаниях Вышневской о Любимове, и жалко перед этой тенью ее обмелевшее отражение — Жадов [28].

ГРАФ Л. ТОЛСТОЙ И ЕГО СОЧИНЕНИЯ

Статья вторая

ЛИТЕРАТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГРАФА Л. ТОЛСТОГО

В первой статье своей я, определивши общее значение деятельности графа Л. Толстого, был должен поневоле пуститься в разыскание причин того странного факта, что эта в высокой степени своеобразная и замечательная деятельность прошла незамеченною перед нашей критикой. Виною тому, как старался доказать я, было то, что критика наша перестала быть критикой литературною, то есть, другими словами говоря, что литература перестала быть для направлений нашей критики полнейшим выражением и откровением жизни.

Я намекнул уже, что самая деятельность замечательно даровитого писателя разошлась с требованиями различных более или менее теоретических направлений, что самое появление некоторых из его вещей, каковы, например, «Альберт» и «Люцерн», в журнале теоретиков — один из странно-вопиющих фактов для мыслящего наблюдателя [1].

Но ведь ни «Альберт», ни «Люцерн», ни «Три смерти», ни, наконец, «Семейное счастье» не составляют в деятельности самого писателя какого-либо крутого поворота. Эти произведения — прямое и притом не только логическое, но органическое последствие того же самого психического процесса, который раскрывается в предшествовавших его произведениях,— завершение того же анализа, который так поразил всех в этих предшествовавших произведениях...

Деятельность Толстого, как она до сих пор обозначалась, можно разделить, собственно, на три категории: 1) чисто аналитические произведения, каковы «Детство и отрочество», «Юность», 2) художественные этюды, свидетельствующие о необыкновенной силе и особенности таланта, но имеющие совсем характер этюд, характер чисто внешний, каковы «Мятель» и «Два гусара», и 3) на результаты анализа, более или менее удачные и полные, в которых художник стремится уже к созданию самостоятельных типов, к воплощению в образы того, что добыто им посредством анализа. Это или попытки, хотя и удивительные, но несколько голые, догматические, каковы «Записки маркера», «Встреча в отряде», «Альберт», «Люцерн», «Три смерти», или совершенно органические, живые создания: «Военные рассказы» и «Семейное счастье». Разумеется, такое разделение справедливо только по отношению к общему характеру этих произведений. Элемент органический, элемент художественного творчества присутствует, и притом присутствует в замечательной степени в произведениях совершенно аналитических; элементы анализа, и притом самого смелого, входят и в этюды, ибо вся деятельность Толстого, вместе взятая, есть живая, органическая деятельность. Разделение принято здесь только как руководная нить для разъяснения нравственно-художественного процесса.

Толстой, как уже сказано было в первой статье, кинулся прежде всего всем в глаза своим беспощадным анализом. Анализ поразил всех как в «Детстве и отрочестве», так и в самых «Военных рассказах», первом полном и цельном художественном выражении психического процесса.

Какого же свойства этот анализ? с чего он начинается, как выражается, куда ведет и чем он различен от анализа других художников-аналитиков? Вот вопросы, которые должна поставить себе для разрешения критика.

У художника, если он действительно художник, анализ не может быть голый: он облекается непременно в поэтические образы; он приковывается даже иногда к одному образу, преследующему художника во все продолжение его деятельности и видоизменяющемуся сообразно с ее различными фазисами. Иногда этот образ,

этот нравственный идеал самого художника, раздвоятся, как, например, у Пушкина — на Онегина и Ленского, у Лермонтова — на Арбенина и Звездича, на Печорина и Грушницкого. Раздвоение образа есть, конечно, всегда признак движения вперед самого художника, становящегося в критическое отношение к преследующему его образу, и результатами своими оно, это разделение, гораздо богаче мрачно-сосредоточенной односторонности, которая могла вполне узакониться, может быть, только раз, в лице Байрона,— да и у того тип несколько двоится, по крайней мере, по отношению к краскам,— на Гарольда и Дон-Жуана.

Во всяком случае, у самых объективных, равно как у самых субъективных художников, можно доискаться одного главного, преследующего их образа. Чем художник по натуре шире, тем шире и его идеал, его любимый образ, тем он народнее; но что нравственная жизнь художника воплощается в известном, видоизменяющемся и часто двоящемся образе,— это не подлежит сомнению.

У Толстого точно так же есть этот преследующий его образ, к которому приковался его анализ, то лицо, от имени которого рассказывает он «Детство, отрочество и юность» и которое в «Семейном счастье» меняет только пол и является женщиной. Образ этот раздвоется, но раздвоется только внешне — в «Записках маркера», в «Люцерне», являясь князем Нехлюдовым и представляя только крайние, последние грани того анализа, который отличает героя «Детства, отрочества и юности» от других современных героев... Он и Нехлюдов — вовсе не то, что Онегин и Ленский, что, с другой стороны, Пушкин-лирик и Пушкин-Белкин; не то, что Арбенин и Звездич, из слияния которых является Печорин, и не то, что Печорин и Грушницкий, то есть идеал и пародия. Нехлюдов — крайняя грань цельного психического процесса, и мало того,— жизненное последствие той особенной обстановки так называемого аристократического мирка, в которой он заключен, как в раковине, и из которой выбивается, очевидно, герой «Детства, отрочества и юности»... Во всяком случае, психический процесс не раздвоется, а только доходит до своих крайних граней.

Предполагая, что все читатели знакомы с произведениями Толстого, по крайней мере, с главными из них

(ибо читатели, вовсе не знакомые с ними, по всей вероятности, не станут читать моей статьи), я не буду приводить выписок и ограничусь, как всегда, только указаниями.

Основная черта, поразившая всех в психическом процессе, раскрывавшемся в произведениях Толстого, была — повторяю еще раз — анализ необыкновенно новый и смелый, анализ таких душевных движений, которых никто еще не анализировал. Не «пошлость пошлого человека» обличал Толстой, подобно Гоголю; не смеялся он болезненным смехом Гамлета Щигровского уезда над несостоятельностью так называемого развитого человека, как Тургенев; не противополагал он, как Писемский, здоровый, хотя и грубоватый, хотя и несколько низменный взгляд на жизнь мишуре сделанных, заказных или подогретых чувствований; не относился, как Гончаров, к идеализму во имя узкой практичности, к праздной мысли во имя узкого и условного дела,— но вместе с тем чувствовалось всеми, что у него есть что-то общее со всеми исчисленными стремлениями, что он,— разумеется, полусознательно, полубессознательно, как всякий художественный талант,— разработывает одну и ту же с поименованными художниками задачу эпохи. Близкий к Тургеневу поэтическою нежностью чувства и глубокою симпатиею к природе, но диаметрально противоположный ему своей суровой трезвостью взгляда, беспощадною ко всем мало-мальски необыденным ощущениям, своей враждою ко всякой фальши, как бы она ни была блестяща,— он этими последними качествами был бы всего ближе к Писемскому, если бы этот реализм был ему *прирожден*, а не *порожден* анализом. Своим внешним, враждебно-недоверчивым отношением к идеализму он был бы сходен с Гончаровым, если бы заказным образом поставил себе идеальчик в практичности. С другой стороны, своей беспощадностью к пошлости, таящейся не только в пошлом, но во всяком человеке, он как будто развивает задачи Гоголя, но он не плачет ни о каком разбитом кумире, ни о каком условно-прекрасном человеке.

Общего у него со всеми этими задачами эпохи одно: отрицание.

Отрицание чего?..

Да всего наносного, напускного в нашем фальши-

вом развитии. Отрицанием он, по происхождению и воспитанию разъединенный с почвою, старается, как все, дорыться до почвы, до простых основ, до первоначальных слоев. Особенность его в том, что он роется глубже всех других. Он не удовлетворяется, как Тургенев, тем, чтобы издали благоговейно увидеть почву и поклониться ей в восторге Моисея, узревшего обетованную землю. Ему (для ясности позволю себе сказать примером) мало того, чтобы почувствовать только черноземную силу в Уваре Иваныче[2],— он хотел бы разгадать и в самом себе поднять эту сиднем сидящую силу. Он не может также, смахнувши слои фальшивого идеализма, принять, как Гончаров, за слои настоящие — столь же наносные, но гораздо более грязные слои практичности и формализма; он не останавливается и на тех, по-видимому, прочных, но, в сущности, только загрубелых слоях, на которых твердою ногою стоит Писемский; он так же мало способен симпатизировать, положим, хоть Задор-Мановскому или даже Павлу Бешметеву, как Ельчанинову и Бахтиарову, так же мало тетушке ипохондрика Соломониде, как и Дурнопечину...[3] С идеалами же на воздухе, со всяким созиданием сверху, а не снизу, с тем, что погубило нравственно и даже физически самого Гоголя, он способен помириться всего менее... Он только роется вглубь, добросовестно роется, руководимый своим необычайным анализом, и, еще не дорывшись, кончает пантеистическою скорбию «Люцерна» — скорбию за жизнь и ее идеалы, отчаянием за все сколько-нибудь искусственное и сделанное в душе человеческой, отчаянием, очевидным в «Трех смертях», из которых самою нормальною является смерть дуба, суровою покорностью судьбе, не щадящей цвета человеческих чувств в «Семейном счастье», и затем — апатиею, без сомнения, временною и переходною.

Апатия ждала непременно на середине такого глубоко искреннего психического процесса, но что она не конец его,— в этом, вероятно, никто из верующих в силу таланта вообще и понявших силу таланта Толстого даже и не сомневается. Недавно еще такое явление, как «Мертвый дом», доказало нам, что силы не умирают, не забиваются судьбою, а встают могучее после добровольной или принужденной инерции[4].

Начала того отрицательного процесса, которого Толстой является вместе с другими представителем и вместе с тем временною жертвою, лежат не в Гоголе, а в Пушкине. Гоголь вместе с другими, хотя и глубже всех других, доводил до известных граней задачи, указанные Пушкиным.

Говоря о Толстом как об одном из самых значительных представителей нашего отрицательного процесса, не минуешь некоторого повторения того, что уже несколько раз высказывал я о начале, об исходной точке этого процесса [5].

До сих пор ещё только в цельной натуре Пушкина, в ее борьбе с различными тревожившими ее и пережитыми ею идеалами, заключается для нас слово разгадки наших стремлений.

Есть натуры, предназначенные на то, чтобы наметить зараз грани процессов, набросать полные и цельные, хотя только очерками обозначенные идеалы, и такая-то именно натура была у Пушкина. Пушкин все наше перечувствовал — от любви к загнанной старине до сочувствий к реформе, от наших страстных увлечений блестящими, эгоистически-обаятельными идеалами до смиренного служения Савелья («Капитанская дочка»), от нашего разгула до нашей жажды самоуглубления, жажды «матери пустыни», и только смерть помешала ему воплотить наши высшие стремления, весь дух кротости и любви в просветленном образе Тазита, смерть, которая почти всегда уносит преждевременно набрасывателей многообъемлющего и многосодержащего идеала, которая унесла, например, Рафаэля и Моцарта. Ибо есть какой-то тайный закон, по которому недолговечно все разметывающееся в ширину и коренится как дуб односторонняя глубина.

Я говорил уже не раз, что за исключением совершенно новых в литературе нашей явлений, имеющих только общеисторическую, преемственную связь с Пушкиным, каковы со всеми их достоинствами и недостатками Кольцов, Островский, Некрасов и Достоевский, — в нашей современной литературе нет ничего истинно замечательного и правильного, что в своем зародыше не находилось бы у Пушкина.

Так, весь отрицательный процесс наш, не исключая даже и самого Гоголя, по прямой линии ведет свое

начало от взгляда на жизнь Ивана Петровича Белкина.

Многим господам, преимущественно привыкшим благоговеть перед именами и авторитетами, мысль эта, высказанная в первый раз, и высказанная притом ex abrupto *, без надлежащей ясности, показалась чудовищно парадоксальною. Но ко всякому чудовищу можно привыкнуть, тем более что ни за славу Гоголя, ни за славу даже новых литературных корифеев наших бояться нечего.

Тип Ивана Петровича Белкина был почти любимым типом поэта в последнюю эпоху его деятельности. Какое же — спрошу я опять, но после многих толков моих во «Времени» спрошу настоятельнее — какое душевное состояние выразил нам поэт в этом типе и каково его собственное душевное отношение к этому типу, влезая в кожу которого, принимая жизненные воззрения которого, он рассказывает нам множество добродушных историй, на первый раз даже не нравящихся своим добродушием и простотою, но, в сущности, таящих в себе задачи весьма глубокие?

Пробовали ли читатели в лета своей зрелости перечесть «Повести Белкина», эти повести, которые в лета пылкой молодости привели их в негодование за упадок таланта и сил певца Алеко и Пленника, повести, из которых некоторые казались им ужасно пустыми, как «Мятель», а некоторые даже водевильными, как «Барышня-крестьянка». Они только в первой из них, в «Сильвио» [6], видели отражение пушкинского гения, именно потому, что здесь остался след борьбы с мучительным и тревожным идеалом. В «Сильвио» действительно один из ключей к уразумению нравственного процесса поэта. Но ведь в других-то простодушных рассказах, — если вы перечтете их теперь, когда почти тридцать лет прошло с первого появления их на свет божий,— вы найдете en germe **, в зерне, и простые изображения простой действительности, непонятно свежие до сих пор еще, хотя и сделанные очерками (как «Гробовщик»), и симпатичность отношений к загнанным, «униженным и оскорбленным» сентиментального натурализма [7] («Станционный смотритель»), и... мало ли что вы в них найдете! Может быть, вы даже

* внезапно, вдруг (*лат.*).— *Ред.*
** в зародыше (*франц.*).— *Ред.*

с «Барышней-крестьянкой» и с «Мятелью» помиритесь?.. Ведь читаете же вы, например, с удовольствием — хоть в «Очерках прошлого» г. А. Чужбинского изображение моншера Самограева и признаете законность этого изображения...

Но ведь в коже Белкина, в духе Белкина, в тоне Белкина рассказаны еще нам поэтом такие рассказы, как «Дубровский», как семейная хроника Гриневых, эта нимало не потерявшая своей красоты и свежести родоначальница всех наших «семейных хроник».

В типе Белкина, который так полюбился нашему поэту, выразились начала нашего отрицательного (в отношении к нашему напряженному развитию) процесса.

Что же такое этот пушкинский Белкин, — тот самый Белкин, который проглядывает потом под другими формами в повестях Тургенева, — которому в произведениях Писемского страшно хотелось взять верха над фальшиво блестящим и фальшиво страстным типом, — которому с излишком, через меру дает права Толстой, — которого несколько иронически, но с невольною симпатиею повторяет даже Лермонтов в Максиме Максимыче?

Белкин пушкинский есть простой здравый толк и простое здравое чувство, кроткое и смиренное, — толк, вопиющий против всякой блестящей фальши, чувство, восстающее законно на злоупотребления нами нашей широкой способности понимать и чувствовать. Стало быть, в сущности, это начало только отрицательное, и право оно только как отрицательное, ибо предоставьте его самому себе — оно способно перейти в застой, мертвящую лень, хамство Фамусова и добродушное взяточничество Юсова.

Посмотрите на этот отрицательный тип у самого Пушкина везде, где он у него самолично является или где поэт повествует в его тоне, с его взглядом на жизнь. Запуганный страшным призраком Сильвио, его мрачной сосредоточенностью в одном деле, в одной мстительной мысли, он еще не сомневается в том, что Сильвио *может* существовать. Он знает только, что он сам вовсе не Сильвио, и боится этого типа. «Нет уж, — говорит он, — лучше пойду я к людям попроще!» — и первый опускается в простые, так называемые низменные слои жизни...

Читатели помнят, вероятно, место в отрывках главы, не вошедшей в поэму Онегина и некогда предназначав-

шейся поэтом на то, чтобы привести существование Онегина в многообразные столкновения с русской жизнью и почвою (как свидетельствуют уцелевшие строфы), привести эту праздную, тяготящуюся собою жизнь на разные очные ставки с деятельною, сурово-хлопотливою, действительною жизнью. Эти отрывки, хотя они и отрывки, в высшей степени знаменательны для уразумения нашего отрицательного процесса.

В этих отрывочных строфах Онегин является для нас с совершенно новой стороны, как личность, которой, несмотря на всю бурно прожитую, тревожную жизнь, все-таки некуда девать своих сил, своего здоровья, своей жизненности.

Зачем, как тульский заседатель,
Я не лежу в параличе?
Зачем не чувствую в плече
Хоть ревматизма? Ах, создатель!
Я молод, жизнь во мне крепка...
Чего мне ждать? Тоска, тоска!

И, разумеется, тоскою о том, что много еще сил, много еще здоровья и крепости жизни, должен был кончить Онегин, как отражение известного момента нашего нравственного процесса; но не тоскою только, а поворотом к почве кончает живая, многообъемлющая натура самого поэта:

Порой дождливою намедни
Я завернул на скотный двор...
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
Таков ли был я расцветая?
Скажи, фонтан Бакчисарая,
Такие ль мысли мне на ум
Взводил твой бесконечный шум?

Эта выходка поэта — не столько негодование на прозаизм и мелочность окружающей его жизненной обстановки, сколько невольное сознание того, что этот прозаизм имеет неотъемлемые права над душою, что он в душе остался как отсадок после всего кипучего брожения, после всех напряжений и тщетных попыток окаменеть в байроновских формах. И тщета этой борьбы с собственною душою, и негодование на то, что после борьбы остался такой отсадок, негодование, под которым кроется уже любовь к почве — одинаково знаменательны;

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне,— теперь их нет:
Они прошли иль изменились...
Мир вам, тревоги прошлых лет!
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, вод края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны!..
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал...
Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи,
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых...
Теперь милей мне балалайка,
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака;
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой.

Поразительна эта простодушнейшая смесь ощущений самых разнородных, — негодования и желания набросить на картину колорит самый серый, с невольной любовью к картине, с чувством ее особенной, самобытной красоты... Это чувство — наше родное, так сказать, наше типовое чувство... Оно только что очнулось от тревожно-лихорадочного сна, только что вырвалось из кипящего страшным брожением омута. Оно оглядывается на божий свет, встряхивает кудрями, чувствует, что все вокруг его то же, такое же, как было до сна; чувствует вместе с тем, что и само оно то же, такое же, каким было до борьбы с призраками, и юношески недовольно тем, что оно свежо и молодо после всех схваток с подводными чудовищами...

Но, кружась в водовороте этого омута, наше сознание видело такие сны и образы снов так ясно в нем отпечатлелись, что в призрачной борьбе с ними, меряясь с ними, оно ощутило в себе силы необъятные... Как же это оно так молодо, здорово, испытавши столько, и как же, испытавши столько, оно опять видит перед собою

прежнюю обстановку? Ведь в борьбе, хотя и призрачной, оно узнало само себя, узнало, что не только эту бедную и обыденную обстановку может воспринять и усвоить, но и всякую другую, как бы эта другая ни была сложна, широка и великолепна. Пусть на первый раз оно разъяснило себя в чужой обстановке, то есть пусть на первый раз мера силы познана в примерке к чужому, для нее призрачному — да сила-то уж сама себя знает, и знает, кроме того, что ей мала, бедна и узка обыденная обстановка действительности.

А между тем и в самом кружении, в самой борьбе с призрачным, чуждым миром, силы чувствовали минутные припадки непонятного влечения к этой самой, по-видимому, столь узкой и скудной обстановке, к своей собственной почве.

Негодование сил, изведавших уже «добрая и злая», выразившись у Пушкина в вышеприведенных строфах, еще сильней сказалось в стихотворении, которое сам он назвал «капризом»:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый, и проч.,—

но не осталось только негодованием, а перешло в серьезную думу мужа о своих отношениях к миру призрачному и к миру действительному...

В те дни, когда муза, по словам его, услаждала ему

...путь немой
Волшебством тайного рассказа,—

когда... Но пусть лучше говорит он сам:

Как часто по скалам Кавказа
Она Ленорой при луне
Со мной скакала на коне...
Как часто по брегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской,
Немолчный шепот Нереиды,
Глубокий, вечный хор валов,
Хвалебный гимн отцу миров,—

в эти дни молодого и кипучего вдохновения великая натура мерила свои силы со всем великим, что уже она встречала данным и готовым, подвергаясь равномерно влиянию и светлых и темных его сторон...

Оказалось, что на «вся добрая и злая» у нее есть уди-

вительная восприимчивость и отзывчивость; что притом эта восприимчивость и эта отзывчивость не могут остановиться на среднем пути, а ведут всякое сочувствие до крайних его пределов, и что, наконец, натура все-таки не может перестать любить своего типового, не может не стремиться к нему, не может забыть своей почвы. Это стремление скажется то радостью «заметить разность» между Онегиным и собою, то мечтою о поэме «песен в двадцать пять», в которой, как говорит поэт:

Не муки тайные злодейства
Тогда я в ней изображу,
А просто вам перескажу
Преданье русского семейства,—

в которой мечтает он пересказать

простые речи
Отца иль дяди-старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка...

Мало ли чем, наконец, скажется это стремление к почве!.. Записыванием сказок старой няни или анекдотов о старине, гордостью родовых преданий — в противоположность бюрократическому чванству, советом учиться русскому языку у московских просвирен... [8]

И вот, когда поэт в эпоху зрелости самосознания привел для самого себя в очевидность все эти, по-видимому, совершенно противоположные стремления собственной своей натуры, то прежде всего и паче всего правдивый и искренний, он умалил, принизил самого себя, когда-то Пленника, у которого

на челе его высоком
Не изменилось ничего,—

когда-то Алеко, который говорит про себя:

Я не таков... нет! я не споря
От прав своих не откажусь, и проч., —

до смиренного образа Ивана Петровича Белкина...

В этом типе узаконилось — но только на время, только отрицательно, как критический отсадок, — стремление к почве, поворот к ее требованиям. В этот образ пошла далеко не вся великая личность поэта, ибо Пушкин вовсе не думал отрекаться от прежних своих сочувствий или считать их противозаконными, как это иногда гото-

вы делать мы в порывах усердия к почве. Да и трудно, конечно, представить себе действительно Иваном Петровичем Белкиным натуру, которая и прежде мерялась, да и потом не переставала меряться своими силами с самыми могучими типами, ибо в то же самое время гений поэта проникал в мрачно-сосредоточенную душу Сальери и в вечно жаждущую жизни натуру Дон-Жуана, стало быть, вовсе не замыкался исключительно в существование Белкина.

Белкин для Пушкина вовсе не герой его, а больше ничего как критическая сторона души. Мы были бы народ весьма нещедро наделенный природою, если бы героями нашими были пушкинский Белкин, лермонтовский Максим Максимыч и даже честный кавказский капитан в «Рубке леса» Толстого. Значение всех этих лиц в том, что они — критические контрасты блестящего и, так сказать, хищного типа, которого величие оказалось на нашу душевную мерку несостоятельным, а блеск фальшивым. Значение их, кроме того, в протесте, — протесте всего смиренного, загнанного, но между тем основанного на почве в нашей природе, — против гордых и страстных до необузданности начал, против широкого размаха сил, оторвавшихся от связи с почвою.

Придать этой стороне души нашей значение исключительное, героическое — значит впасть в другую крайность, ведущую к застою и закиси. Максим Максимыч и капитан Толстого, конечно, люди очень честные и без всякой похвальбы храбрые; они нисколько не рисуются, нисколько не натягивают своей простой природы на сильные страсти и глубокие страдания, — но ведь согласитесь, что с ними немыслима никакая история. Из них не выйдут, конечно, Стеньки Разины, да зато не выйдут и Минины. Увы! на одних добрых и смирных людях, умей они даже и умирать так, как умирает солдат Веленчук у Толстого [9], будь они благодушны до пантеистической любви ко всей твари, как старик Агафон у Островского [10], — далеко не уедешь. Для жизни страстное начало нужно, закваска нужна.

Глубоко понимал это гениальным чутьем своим Пушкин, и потому до сих пор даже, после Максима Максимыча, к которому сам Лермонтов относится, впрочем, с ирониею, после однодворца Савелья Писемского [11], после капитана Храброва Толстого [12] — его Белкин все-таки

единственно правильное узаконение критической стороны нашей души...

С тою жизнью попроще, в которую спускается он, ошеломленный страшным призраком Сильвио, он ведь тоже разобщен кой-каким образованием — ну хоть «Письмовником» Курганова[13], а главное, он уже смотрит на нее с высоты кой-какого образования.

Комизм положения человека, который считает себя *обязанным* по своему кой-какому образованию смотреть как на что-то ему чужое — на то, с чем у него несравненно более общего, чем с приобретенными кой-как верхушками образованности, является необыкновенно ярко в Белкине как авторе «Летописи села Горохина». Эта летопись — тончайшая и вместе добродушнейше-поэтическая насмешка над целою, вековой полосою нашего развития, над всею нашею поверхностною образованностью бывалых времен, сообщавшей нам взгляд совершенно неприложимый к явлениям окружавшей и доселе нас окружающей действительности... В этом наивном летописце села Горохина лукаво притаились все наши бывалые взгляды на наш быт и нашу старину, выражавшиеся то стихами вроде:

Российские князья, бояре, воеводы,
Пришедшие чрез Дон отыскивать свободы...—

то карамзинскими фразами, как, например: «Ярослав приехал господствовать над трупами» или «отселе история наша приемлет достоинство истинно государственной» и проч. и проч.

Но ведь мало того, что в этом легком очерке, в этих немногих гениальных страницах бездна лукавой и беспощадной иронии: в них есть нечто высшее иронии. Откуда в нем, в этом Белкине, который считает своею *обязанностью* писать с важностью классических историков о стране, именуемой Горохиным, и *живописует* вычурным слогом нравы ее обитателей, — откуда в нем такое удивительное знание этих нравов и такое любовное и вместе совершенно правильное к ним отношение?

Тип простого и смирного человека, впервые художественно выдвинутый на сцену Пушкиным в лице его Белкина, с тех пор под различными формами является в

нашей литературе: то в лице простого, тоже смирного, но храброго и честного, хотя несколько ограниченного по натуре человека, каков Максим Максимыч Лермонтова; то в лице загнанного судьбою человека, который постоянно спасует перед хищным и блестящим типом,— у Тургенева; то в лице простого же, но страстного человека, наделенного сильной, но неразвитой природою, который тоже пасует в жизни перед внешне блестящим, но внутренно пустым типом, — у Писемского; то в лице человека, наконец, которого глубокий анализ довел до сознания исключительной законности типа простого человека пред блестящим, но постоянно поднимающимся на моральные ходули типом, до неверия даже в возможность реального бытия такого ходульного типа — как у Толстого. Пушкина Белкин еще верит в существование мрачного, сосредоточенного Сильвио; Лермонтов еще только иронически сочувствует своему Максиму Максимычу и, к сожалению, *еще* верит в своего Печорина; Тургенев, сочувствуя глубоко и болезненно своему загнанному человеку, не только верит в блестящие и страстные типы, но и сам ими увлекается; Писемский явно негодует на торжество фальшиво блестящего над простым и безыскусственным. Толстой анализирует и анализом доходит до положительного неверия во всякое сколько-нибудь *приподнятое* чувство. Между тем его неверие — не прозаизм, несколько грубоватый, Писемского, и, с другой стороны, не та искусственная практичность, которая заставляет Гончарова предпочесть Штольца романтику Обломову. Неверие Толстого — результат глубокого анализа, часто доходящего до крайностей, часто разбивающего свои собственные основы, но никогда почти не увлекающегося известными сочувствиями и антипатиями.

Прежде чем разъяснить значение анализа Толстого, я должен предупредить вопрос о том, почему, исчисляя различные отношения наших писателей к двум типам, я не сказал ни слова о ярко замечательном отношении к ним Островского и Ф. Достоевского? То и другое отношение, как это будет объяснено в свое время и в своем месте, совершенно оригинально. В идеалах чуждой нам жизни искали Пушкин и Тургенев блестящих типов; в глубине народной жизни ищут как Островский, так и Достоевский, — и широких типов, как, например, тип Петра Ильича и многие из лиц «Мертвого дома», так равно

и смирных. Смирные их типы нельзя назвать в противоположность типам широким простыми, потому что и широкие их типы взяты из народной жизни.

Сделавши эту необходимую оговорку, возвращаюсь к Толстому и значению его анализа.

Анализ Толстого дошел до глубочайшего неверия во все «приподнятые», «необыденные» чувства души человеческой. В этом его высокое значение, в этом же и его односторонность. Анализ разбил готовые, сложившиеся, *отчасти* чужие нам идеалы, силы, страсти, энергии. В русской жизни он, как и все видят — только отрицательный тип простого и смирного человека — и привязался к нему всей душою. Везде следит он идеал простоты душевных движений: в горести няни (в «Детстве и отрочестве») о смерти матери героя, — горести, противополагаемой им несколько эффектной, хотя и глубокой скорби старой графини; в смерти солдата Веленчука, в честной и простой храбрости капитана Храброва, явно превосходящей в его глазах несомненную же, но крайне эффектную храбрость одного из кавказских героев à la Марлинский; в покорной смерти простого человека, противопоставленной смерти страдающей, но капризно страдающей барыни...[14] Но, во-первых, несмотря на всю свою глубокую искренность, может быть, именно вследствие задачи, поставленной в искренности анализа, Толстой иногда и пересаливает в своей строгости к «приподнятым» чувствам. Немногие, например, будут с ним согласны насчет большей глубины горя няни перед горем старухи графини[15]. Во-вторых, этот анализ, дошедший до любви к смирному типу преимущественно по неверию в блестящий и хищный тип, в конце концов, не опираясь на почву, дающую оба типа, ведет к какому-то пантеистическому отчаянию, очевидному в «Люцерне», «Альберте» и выразившемуся еще прежде в «Записках маркера». В-третьих, наконец, этот анализ обращается в какой-то бессодержательный, в анализ анализа, своею бессодержательностью приводящий к скептицизму и к подрыву всяких душевных чувств. Ключ к концам этого анализа — это смерть дуба в «Трех смертях», смерть, поставленная сознанием выше смерти не только развитой барыни, но и выше смерти простого человека. Ведь отсюда один шаг к нигилизму.

Прав этот анализ, собственно, только в казни, беспо-

щадно совершаемой им над всем фальшивым, чисто сделанным в ощущениях современного человека, которые Лермонтов суеверно обоготворил в своем Печорине. А прав он вот почему[16].

В стремлении к идеалу или на пути духовного совершенствования всякого стремящегося ожидают два подводных камня: отчаяние от сознания своего собственного несовершенства, из которого есть еще выход, и неправильное, непрямое отношение к своему несовершенству, которое почти совершенно безвыходно. Что человеку неприятно и тяжело сознавать свои слабые стороны, это, конечно, не подлежит ни малейшему сомнению; задача здесь заключается преимущественно в том, чтобы к этим слабым сторонам своим отнестись с полною, беспощадною справедливостью. Самое обыкновенное искушение в этом случае — уменьшить в собственных глазах свои недостатки. Но есть искушение несравненно более тонкое и опасное, именно — преувеличить свои слабости до той степени, на которой они получают известную значимость и, пожалуй, даже, по извращенным понятиям современного человека, величавость и обаятельность зла. Мысль эта станет совершенно понятна, если я напомню обаятельную атмосферу, которая разлита вокруг образов — не говорю уже Манфреда, Лары, Гяура, — но Печорина и Ловласа: психологический факт, весьма нередкий с тех пор, как

Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы...

Возьмите какую угодно страсть и доведите ее в вашем представлении до известной степени энергии, поставьте ее в борьбу с окружающею ее обстановкою — наше трагическое воззрение закроет от вас все мелкие пружины ее деятельности. Эгоизму современного человека несравненно легче помириться в себе с крупным преступлением, чем с мелкой и пошлой подлостью; гораздо приятнее вообразить себя Ловласом, чем гоголевским Собачкиным, Скупым рыцарем, чем Плюшкиным, Печориным, чем Меричем; даже, уж если на то пошло, Грушницким, чем Милашиным Островского, потому что Грушницкий хоть умирает эффектно! Сколько лягушек надуваются по этому случаю в волов в нас самих и вокруг нас! сколько людей *желают* показаться себе и другим *преступны-*

ми, когда они сделали только *пошлость!* сколько гаденьких чувственных поползновений стремятся принять в нас размеры колоссальных страстей! Хлестаков, даже Хлестаков, и тот зовет городничиху «удалиться под сень струй»! Мерич в «Бедной невесте» самодовольно просит Марью Андреевну простить его, что он «возмутил мир ее невинной души»! Тамарин рад-радехонек, что его зовут демоном!

Таким образом, даже и по наступлении той минуты, с которой в натуре нравственной должно начаться правильное, то есть комическое отношение к собственной мелочности и слабости, гордость вместо прямого поворота предлагает нам изворот. Изворот же заключается в том, чтобы поставить на ходули бессильную страстность души, признать ее требования все-таки правыми; переживши минуты презрения к самому себе и к своей личности, сохранить, однако, вражду и презрение к действительности.

Вот в казни этого-то психического изворота и прав вполне анализ Толстого, правее, чем анализ Тургенева, иногда и даже нередко кадящий нашим фальшивым сторонам, и с другой стороны — правее, чем анализ Гончарова, ибо казнит во имя глубокой любви к правде и искренности ощущений, а не во имя узкой, бюрократической практичности; правее и анализа Писемского, ибо он знает глубоко, знает, как Лермонтов, современного человека, Писемский же рисует его более по наслышке и по наглядке и потому часто не достигает своей цели, утрируя его иногда до карикатурности.

Не прав же анализ Толстого не только по вышеизложенным причинам и не только потому, что не опирается на народную почву, но еще и потому, что не придает значения блестящему *действительно,* и страстному *действительно,* и хищному *действительно* типу, который и в природе и в истории имеет свое оправдание, то есть оправдание своей возможности и реальности.

Не только мы были бы народ весьма нещедро одаренный природою, если бы мы видели свои идеалы в одних смирных типах — будь это Максим Максимыч или капитан Хабров, даже и смирные типы Островского, —

но пережитые нами с Пушкиным и Лермонтовым типы — чужие нам только отчасти, только, может быть, по своим формам и по своему, так сказать, лоску. Пережиты они нами потому, собственно, что к воспринятию их наша природа столь же способна, как и всякая европейская. Не говоря уже о том, что у нас в истории были хищные типы, и не говоря о том, что Стеньку Разина из мира эпических сказаний народа не выживешь, — нет, самые в чуждой нам жизни сложившиеся типы не чужды нам и у наших поэтов облекались в своеобразные формы. Ведь тургеневский Василий Лучинов — XVIII век, но русский XVIII век, а уж его, например, страстный и беззаботно прожигающий жизнь Веретьев [17] и подавно.

Стремление Пушкина к блестящим, хотя, по-видимому, чуждым нам идеалам имеет глубокие причины в свойствах самой русской натуры. Потому-то, влезая в кожу Белкина, он все-таки не переставал быть ни Алеко, ни Дон-Жуаном, хотя Толстой едва ли поверит, например, жажде мщения, выражающейся в известной тираде Алеко:

Я не таков... нет! я не споря
От прав моих не откажусь, и проч.

И Толстой будет прав, как прав и Писемский, карикатурно-зло, но верно изображая Батманова и Хазарова, «драпирующегося плащом Ромео», но прав только по отношению к пародии на тип страстного и сильного духом человека, а не по отношению к самому типу. Тем менее правы они будут, если русской натуре припишут только один идеал «смирного» человека.

В русской натуре вообще заключается едва ли не одинаковое, едва ли не равномерное богатство сил, как положительных, так и отрицательных.

Нещадно смеясь над всем, что несообразно с нашей душевной мерой, хотя бы безобразие несообразности, чудовищное или комическое, явилось даже в том, что мы любим и уважаем, — мы ведем всякое отрицание лжи до его крайних пределов, ни перед чем не останавливаясь и ничем не смущаясь. Этим мы отличаемся от других народов, в особенности от немцев, совершенно не способных к комизму и весьма непоследовательных в своем хотя и смелом отрицании в принципах. Сомнения нет, что, посмеявшись над филистерством какого-либо

знаменитого ученого, вы впадаете в глазах немца в crimen laesae majestatis *; и известно вам также, что великий учитель, подорвавший своим змееобразным положением всякие формы, остановился в умилении перед формами прусского государства — и это вовсе не из политического благоразумия, а просто потому, что был немец [18].

С другой стороны, мы столь же мало способны к строгой, однообразной чинности, кладущей на все уровень внешнего порядка и составной цельности; с утопиями формализма, каковы бы они ни были, — утопия ли бюрократов или утопия фурьеристов, казарма или фаланстера — мы не миримся [19].

Любя *праздники* и нередко целую жизнь прожигая в празднoшатательстве и кружении, мы не можем мешать дел с бездельем и, делая дело, сладострастно наслаждаться мыслью о приготовлении себе посредством его известной *порции* законного безделья. Этим мы опять-таки в значительной степени разнимся от немцев. Мы можем ничего не делать, но не можем на дело смотреть как на prolegomena ** к вздору. Один из типических героев наших, Чацкий говорит правду:

Когда дела — я от веселий прячусь,
Когда дурачиться — дурачусь...
А смешивать два эти ремесла
Есть тьма охотников,— я не из их числа.

С другой стороны, мы не можем помириться с вечной суетней и толкотней общественно-будничной жизни, не можем посреди ее заглушить в себе тревожного голоса своих высших духовных интересов, но зато, скоро уставая бороться во имя их с будничною действительностью, впадаем нередко в хандру.

Таковы некоторые, довольно неоспоримые, кажется, черты нашей — скажем без ложного смирения — богатой стихийной природы, черты, свидетельствующие о ее тре-

---

* преступление, состоящее в оскорблении величества, т. е. оскорбление личности коронованной особы (*лат.*).— *Ред.*

** введение, предисловие (*греч.*). — *Ред.*

вожных, порывающих в широкую даль началах. О наших качествах смирения, непамятозлобия и проч. я не говорю. Они давно признаны всеми, хотя без всякой меры, до пересолу славянофилами, не видящими комической стороны нашего смирения в смирении Фамусова и таковой же стороны нашего непамятозлобия в дешевых примирениях «перед порогом кабака». На этих одних, хотя и действительно прекрасных, качествах мы бы далеко не уехали. И так они немало нам повредили своим односторонним преобладанием. Доселе еще мы можем любоваться их односторонним преобладанием в мире драм Островского — в покорности домочадцев перед Китом Китычем, в ерническом раболепии перед Самсоном Силычем Лазаря Подхалюзина, в дешевом непамятозлобии, основанном на сознании общественной безнравственности, Антипа Антипыча и того, кого он «помазал» насчет товара [20].

Да будет далека от читателя мысль, чтобы я смеялся над этими сами по себе святыми началами, чтобы, например, весь мир, изображаемый Островским, этот мир коренной и отчасти застывший без развития в своих коренных началах, но зато сохранивший упорно свои самостоятельные начала, — чтобы этот мир, за поклонение которому я подвергаюсь постоянным укорам досточтенных «Отечественных записок» [21], я считал «темным царством» весь, всецело — с его величавыми патриархами, каковы Русаков, несмотря на его некоторое резонерство, и отец Петра Ильича, несмотря на его раскольническую жесткость; с его широкими и вместе благодушными личностями вроде Бородкина и Кабанова, который душою выше своего положения; с его женщинами — от Любови Гордеевны до страстного типа Катерины и идеально-религиозного типа Марфы Борисовны [22], благодушной и светлой до того, что она готова лгать при всей чистоте своей, чтобы только не обидеть «хорошего человека»; с его, наконец, мужами энергии и борьбы — от падшей, но великой натуры Любима Торцова, не знающей, куда девать свою силу, натуры Петра Ильича до мужа-борца, доходящего до религиозных экстазов, но практически и вместе героически кабалящего народ ради земского дела [23]. Нет, это слишком многообразный, как жизнь вообще, и светлый и темный вместе мир. Но ведь в нем не одни же наши смирные свойства развиваются,

и в нем же очевидны печальные последствия одностороннего развития этих свойств.

В нем есть и другие порывающие, тревожные свойства, — что, как уже замечено, составляет богатство нашей природы.

Пока эта природа с ее богатыми стихийными началами и с беспощадным здравым смыслом живет еще сама в себе, то есть живет бессознательно, без столкновения с другими живыми организмами, как то было до петровской реформы, — она еще спокойно верит в свою стихийную жизнь, еще не разлагает своих стихийных начал. Сложившийся тип еще крепок. Еще он всецело поддерживается «Домостроем» попа Сильвестра [24]. Вы нисколько не возмутитесь тем, что, например, посланник Алексея Михайловича во Франции, Потемкин, оскорбленный откупщиком «маршалка де Граммона», хотевшего взять пошлину с окладов святых икон, ругает его «врагом креста Христова и псом несытым» и знать не хочет, что откупщик просто-напросто действует на основании *своих* прав. Вы не возмущаетесь и тем, что в другую, еще только внешне породнившуюся с развитием эпоху Денису Фонвизину в варшавском театре звуки польского языка кажутся *подлыми,* и скорее восхищаетесь злой оригинальностью его замечания вроде того, что «рассудка француз не имеет, да и иметь его почел бы за величайшее несчастие». Все эти черты старого, крепкого, еще мало возмущенного в коренных своих основах типа вам не только понятны, но даже и любезны...

И вдруг этот веками сложенный тип, эта богатая, но еще нетронутая стихийная природа поставлена — и поставлена уже не случайно, не на время, а навсегда — в столкновение с иною, дотоле чуждою ей жизнью, с иными, столь же крепко, но роскошно и полно сложившимися идеалами. Пусть на первый раз она, как Фонвизин, отнеслась к этим чуждым ей типам только критически... Неминуемо должен совершиться другой процесс.

Тронутые с места стихийные начала встают как морские волны, поднятые бурею; начинается страшная ломка, выворачивается вся внутренняя, бездонная пропасть.

Оказывается, — как только разложился старый, исключительный тип, — что у нас есть сочувствие ко всем идеалам, то есть существуют стихии для создания многообразных идеалов. Сущность наша — типовая мера, душевная единица — разложилась, и на первый раз действуют только многообразные силы, страшные, дикие, необузданные. Каждая из этих сил хочет сделаться центром души и, пожалуй, могла бы, если б не было другой, третьей, многих, равно просящих работы, равно зиждительных и, пожалуй, равно разрушительных, и если бы, кроме того, в ней самой, в этой силе, как и во всех других, не заключалась равномерная отрицательная сторона, неумолимо указывающая на все неправильные, чудовищные или смешные уклонения, противные типовой душевной мере, — мере, которая все-таки лежит на дне бурного процесса.

Способность сил доходить до крайних пределов, соединенная с типовою, болезненно-критическою отрыжкою, порождает состояние страшной борьбы. В этой борьбе неминуемо закруживаются натуры могущественные, но не гармонические. Такая борьба — период нашего русского романтизма...

Наши великие умы, бывшие доселе, решительно представляются с этой точки могучими заклинателями страшных сил, пробующими во всех направлениях служебную деятельность стихий, но забывающими порою, что нельзя совершенно выпустить на свободу эти грозные порождения бездны. Стоит только стихии вырваться из центра на периферию, чтобы по общему закону организмов она стала обособляться, сосредоточиваться около собственного центра и, наконец, получила цельное, реальное бытие.

И тогда горе заклинателю, который выпустил ее из центра, и это горе неминуемо ждет всякого заклинателя, поскольку он человек... Пушкина скосила отделившаяся от него стихия Алеко; Лермонтова — тот страшный образ, который сиял пред ним, «как царь немой и гордый», и от мрачной красоты которого самому ему «было страшно и душа тоскою сжималася»; Кольцова — та раздражительная и начинавшая во всем сомневаться стихия, которую тщетно заклинал он своими «Думами». А сколько могучих, но не гармонических личностей закруживали стихийные начала: Милонова, Кострова —

в прошлом веке, Полежаева, Мочалова — на нашей памяти.

Да не скажут, чтобы я здесь играл словами. Стихийное вовсе не то, что *личность*. Личность пушкинская не Алеко и вместе с тем не Иван Петрович Белкин, от лица которого он любил рассказывать свои повести: личность пушкинская — сам Пушкин, заклинатель и властелин многообразных стихий, как личность лермонтовская не Арбенин и Печорин, а сам он,

Еще неведомый избранник,—

и, может быть, по словам Гоголя, «будущий великий живописец русского быта». Прасол Кольцов, умевший ловко вести свои торговые дела, спас бы нам надолго жизнь великого лирика Кольцова, если б не пожрала его, вырвавшись за пределы, та раздражающаяся действительностью, недовольная, слишком впечатлительная сила, которую не всегда заклинал он своей возвышенной и трогательной молитвою:

О, гори, лампада,
Ярче пред распятьем!
Тяжелы мне думы,
Сладостна молитва!..

В Пушкине по преимуществу, как в первом цельном очерке русской натуры, — очерке, в котором обозначились и объем и границы ее сочувствий, — отразилась эта борьба, высказался этот момент нашей духовной жизни, хотя великий муж был и не рабом, а властелином и заклинателем этого страшного момента.

Поучительна в высокой степени история душевной борьбы Пушкина с различными идеалами, — борьбы, из которой он выходит всегда самим собою, особенным типом, совершенно новым. Ибо что, например, общего между Онегиным и Чайльд-Гарольдом Байрона? что общего между пушкинским и байроновским, или мольеровским французским, или, наконец, испанским Дон-Жуаном?.. Это типы совершенно различные, ибо Пушкин, по словам Белинского, был *представителем мира русского, человечества русского*. Мрачный сплин и язвительный скептицизм Чайльд-Гарольда заменился в лице

Онегина хандрою от праздности, тоскою человека, который внутри себя гораздо проще, лучше и добрее своих идеалов, который наделен критическою способностью здорового русского смысла, то есть прирожденною, а не приобретенною критической способностью, который — критик, потому что даровит, а не потому что озлоблен, хотя сам и хочет искать причин своего критического настройства в озлоблении, и которому так же критическая способность может, того и гляди, указать средство выйти из ложного и напряженного положения на ровную дорогу.

С другой стороны, Дон-Жуан южных легенд — это сладострастное кипение крови, соединенное с демонски-скептическим началом, на которое намекает великое создание Мольера и которым до опьянения восторгается немец Гофман. Эти свойства обращаются в создании Пушкина в какую-то беспечную, юную, безграничную жажду наслаждения, в сознательное даровитое чувство красоты, в способность *«по узенькой пятке»* дорисовать весь образ женщины, способность находить «странную приятность» в потухшем взоре и помертвелых глазках черноокой Инесы; тип создается, одним словом, из южной, даже африканской страстности, но смягченной русским тонко-критическим чувством,— из чисто русской удали, беспечности, какой-то дерзкой шутки прожигаемою жизнью, какой-то безусталой гоньбы за впечатлениями, так что чуть впечатление принято душою — душа уже далеко, и только «на снеговой пороше» остался след «не зайки, не горностайки», а Чурилы Пленковича, этого Дон-Жуана мифических времен, порождения нашей народной фантазии.

Эта поучительная для нас борьба — и в гениально-юношеском лепете Кавказского пленника, и в Алеко, и Гирее (недаром же печальной памяти «Маяк» объявлял героев Пушкина уголовными преступниками!), и в Онегине, и в ироническом, лихорадочном и вместе сухом тоне «Пиковой дамы», и в отношениях Ивана Петровича Белкина к мрачному Сильвио в повести «Выстрел». На каждой из этих ступеней борьба стоит подробнейшего изучения... Но что везде особенно поразительно, так это постоянная непоследовательность живой и самобытной души, ее упорная непокорность усвояемому ей типу, при постоянной последовательности умственной, последо-

вательности понимания и усвоения типа. Ясно видно, что в типе есть для этой души что-то неотразимо влекущее и есть вместе с тем что-то такое, чему она постоянно изменяет, что, стало быть, решительно не по ней.

Кружась в водовороте этого омута, наше сознание видело такие сны и образы этих снов так ясно в нем отпечатлелись, что в призрачной борьбе с ними, или, лучше сказать, меряясь с ними, оно ощутило в себе силы необъятные, силы на создание самобытных идеалов. Каким же образом, изведавши «добрая и злая», может оно остаться при одних чисто отрицательных типах?

Вопрос об отношении наших писателей к двум типам — вопрос очень важный. Толстой представляет крайнюю грань одностороннего отношения, грань замечательную не только по своей односторонности, но и потому еще, что любовь к отрицательному смирному типу родилась у нашего автора не непосредственно, как у писателей народной эпохи литературы, а вследствие глубокого анализа.

Душевный процесс, который раскрывается нам в «Детстве и отрочестве» и первой половине «Юности», — процесс необыкновенно оригинальный. Герой этих замечательных психологических этюдов родился и воспитался в среде общества, столь искусственно сложившейся, столь исключительной, что она, в сущности, не имеет реального бытия, — в сфере так называемой аристократической, в сфере высшего света. Не удивительно, что эта сфера образовала Печорина — самый крупный свой факт — и несколько более мелких явлений, каковы герои разных великосветских повестей. Удивительно, а вместе с тем и знаменательно то, что из нее, этой узкой сферы, выходит, то есть отрешается от нее посредством анализа, герой рассказов Толстого. Ведь не вышел же из нее, несмотря на весь свой ум, Печорин; не вышли же из нее герои графа Соллогуба и г-жи Евгении Тур!.. А с другой стороны, становится понятным, когда читаешь этюды Толстого, каким образом, несмотря на ту же исключительную сферу, натура Пушкина сохранила в себе живую струю народной, широкой и общей жизни,

способность и понимать эту живую жизнь, и глубоко ей сочувствовать и временами даже с нею отожествляться.

Но натура Пушкина была натура по преимуществу синтетическая, одаренная непосредственностью понимания и целостностью захвата. Ни в какую крайность, ни в какую односторонность не впадал он. Равно удивителен он и в тоне Белкина, и в тоне своих поэм, и в сухом светском тоне «Пиковой дамы».

Натура же героя «Детства, отрочества и юности» по преимуществу аналитическая. Анализ развивается в нем рано и подкапывается глубоко под основы всего того условного, чем он окружен, того условного, что в нем самом. Доходя до явлений, ему не поддающихся, он перед ними останавливается. В этом последнем отношении в высокой степени замечательны главы о няне, о любви Маши к Василью и в особенности глава о юродивом, в которой сталкивается он с явлением, которое и в самой народной простой жизни составляет нечто редкое, исключительное, эксцентрическое. Все эти явления анализ противопоставляет всему условному, его окружающему, в котором целеет нетронутым один только святой образ,— образ матери, нежно, любовно и грациозно нарисованный образ. Ко всему другому анализ беспощаден. И понятно: перед ним уже стоят несокрушимою стеною, о которую он разбился, иные, противоположные, совершенно безыскусственные явления иной, не условной, а непосредственной жизни.

Он поражен простотою, неразложимостью этих явлений. И вот простоты, неразложимости добивается он от самого себя, роется терпеливо и беспощадно строго в каждом собственном чувстве, даже в самом том, которое по виду кажется совершенно святым (глава «Исповедь»), уличает каждое свое чувство во всем, что в чувстве сделано, даже наперед,— ведет каждую мысль, каждую детскую или отроческую мечту до ее крайних граней. Вспомните, например, мечты героя «Отрочества», когда его заперли в темную комнату за непослушание гувернеру.

Анализ в своей беспощадности заставляет душу признаваться самой себе в том, в чем не всякая душа себе признается, в том, в чем стыдно себе самому признаться. Мудрено ли, что при огромном таланте анализ изо-

щрился до того, что в «Мятели» способен влезть в существо воробья, который «притворился, что клюнул»; в «Военных рассказах» развертывает целую ткань пустых представлений, промелькнувших перед человеком в минуту смерти, до поражающей, несомненной правды [25].

Та же беспощадность анализа руководит героя и в «Юности». Поддаваясь своей условной сфере, принимая даже ее предрассудки, он постоянно казнит самого себя и из этой казни выходит победителем. Многие находили растянутою первую половину «Юности» [26]. Это неправда. Волоковы [27], Нехлюдовы, князь должны были быть изображены с такою мелочною подробностью, чтобы поразительней вышло столкновение героя с слоями иной жизни, с даровитыми, хотя безумно кутящими личностями, полными сил и высоких, неусловных стремлений [28].

Столкновением с этим живым миром кончается, по-видимому, процесс. Но только по-видимому. Следить его можно и даже должно в «Военных рассказах» — в рассказе «Встреча в отряде», в «Двух гусарах». Анализ продолжает свое дело. Останавливаясь перед всем, что ему не поддается, и переходя тут — то в пафос перед всем громадно-грандиозным, как севастопольская эпопея, то в изумление перед всем простым и смиренно великим, как смерть Веленчука или капитан Храбров, он беспощаден ко всему искусственному и сделанному, является ли оно в буржуазном штабс-капитане Михайлове [29], в кавказском ли герое à la Марлинский [30], в совершенно ли ломаной личности юнкера в рассказе «Встреча в отряде». Один только тип остается нетронутым, не подвергнутым сомнению — тип простого и смирного человека.

Между тем в «Двух гусарах» автор, видимо, увлекается старым гусаром с его энергическим буйством и размашистой удалью, в противоположность гусару новых времен с его мелочностью и пошлостью; между тем в «Альберте» он явным образом поэтизирует силу и страстность, хотя пропадающие в неизлечимом беспутстве.

Толстой — поэт, поэт точно так же, как Тургенев. Отрицание всех «приподнятых» чувств души не ведет его ни к мещанскому прозаизму Писемского, ни к бюрокра-

тической практичности Гончарова. Всего же менее ведет его анализ к утилитаризму. На утилитаризм отвечает он своим «Люцерном», в котором плачет о погибающем мире искусства, страстей, истории,— «Люцерном», который нежданно поразил всех в эпоху своего появления, хотя поражаться тут было нечем. Чего же хотели от Толстого?.. Прежде всего и паче всего — он поэт. «Приподнятые» чувства души человеческой он казнил только там, где они напряженно, насильственно приподняты, там, одним словом, где лягушка раздувается в вола,— иногда впадая только в крайности, как в предпочтении глубокого горя старухи няни горю старухи графини, как в изображении кавказского героя, который действительно герой, и герой нисколько не меньше *смирного* капитана Храброва, только герой своей эпохи, эпохи Марлинского.

В сущности, поэт наш только скорбит о том, что не находит настоящих «приподнятых» чувств в той сфере, которую он знает, но не может отречься от их искания... В сфере же иной, в простой народной сфере, ему доступны и понятны вполне только смирные типы... Да иначе и быть нельзя. Только непосредственно сжившись с народною жизнью, нося ее в душе, как Островский, Кольцов и отчасти Некрасов, или спустившись в подземную глубину «Мертвого дома», как Ф. Достоевский, можно узаконить равно два типа — и тип страстный, и тип смирный. Пушкин понимал это синтезом — и синтезом создал «Русалку», и Пугачева в «Капитанской дочке», и старика Дубровского. Тургенев глубоким сочувствием к народу доходил иногда до того, что страстный тип иногда являлся ему в совершенно своеобразных формах даже посреди так называемого цивилизованного общества (Веретьев, Каратаев, Чертопханов), большею же частью облекал его в условные формы или в формы исторические (Василий Лучинов). Толстого эти формы не удовлетворяли, и он постоянно подкапывался под них, как под всякие формы.

Доходя в иные минуты до отчаяния анализа и оставивши след этого отчаяния в образе князя Нехлюдова («Записки маркера» и «Люцерн»), утомленный работою анализа, Толстой, по натуре художник, решился хоть раз успокоиться в разрешении психической задачи менее широкой — и дал нам «Семейное счастие». О достоин-

ствах этого тихого, глубокого, простого и высокопоэтического произведения, с его отсутствием всякой эффектности, с его прямым и неломаным поставлением вопроса о переходе чувства страсти в иное чувство, пришлось бы писать еще целую статью, если бы статьи чисто эстетические были возможны, то есть читаемы в настоящую, напряженную минуту.

Задача моя была — по возможности определить смысл явления столь замечательного, как Толстой.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые избранные критические статьи Григорьева были изданы после смерти автора Н. Н. Страховым («Сочинения Аполлона Григорьева», т. 1, СПб. 1876; следующие предполагавшиеся три тома не вышли). Рукописи подавляющего большинства статей Григорьева не сохранились, очевидно, их не было и в руках Страхова, он пользовался первопечатными журнальными текстами, достаточно вольно с ними обращаясь (стилистическая правка, купюры, исправление цитат и т. д.). В книге было много опечаток.

Издаиное впоследствии В. Ф. Саводником «Собрание сочинений Аполлона Григорьева» (вып. 1—14, М. 1915—1916) в текстологическом отношении еще хуже предыдущей книги, так как часть статей Саводник перепечатал по ней, не сверяя с журнальным текстом и увеличив количество искажений, а другую часть, беря из журналов, так же как и Страхов, весьма свободно исправлял стилистически.

Первое научное издание — «Полное собрание сочинений и писем Аполлона Григорьева в 12 томах», под редакцией В. С. Спиридонова,— к сожалению, прекратилось на первом томе (Петроград, 1918) и в дальнейшем не было возобновлено. В. С. Спиридонов до самой своей смерти, последовавшей в 1952 году, работал над подготовкой к изданию сочинений Ап. Григорьева в различных вариантах, но ни один из них не был им осуществлен.

Мы печатаем статьи Григорьева по первым журнальным публикациям, с исправлением опечаток и явных искажений. В большинстве случаев сохранены особенности пунктуации критика (например, обилие тире).

Все справки о реальных лицах вынесены в именной указатель. Указание на неточность цитаты (обозначается: ср.) означает, что во всех изданиях данного произведения, которыми Григорьев мог пользоваться, текст отличается от приведенного.

Названия стихотворений западноевропейских поэтов даются по последним советским изданиям.

Указание на принадлежность перевода Григорьеву без ссылки на первоисточник означает, что перевод опубликован Григорьевым впервые в данной статье.

В ряде случаев в примечаниях имеются ссылки на анонимные статьи Ап. Григорьева, Е. Эдельсона, С. Дудышкина, сотрудников «Современника», без указания источника, по которому раскрыто авторство. Такими источниками являются: Б. Ф. Егоров, Библиография критики и художественной прозы Ап. Григорьева («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 98, 1960); Б. Ф. Егоров, Библиография трудов С. С. Дудышкина (там же, вып. 119, 1962); Н. П. Кашин, Островский — сотрудник «Москвитянина» (в приложении — библиография статей Е. Н. Эдельсона 1851—1855 гг.), «Труды Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина», сб. IV, М. 1939; В. Э. Боград, Журнал «Современник», 1847—1866. Указатель содержания, М.—Л. 1959. Если статьи подписаны псевдонимом или криптонимом, раскрываемым с помощью «Словаря псевдонимов» И. Ф. Масанова в четырех томах (М. 1956—1960), то это также не оговаривается.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Белинский — В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, АН СССР, М. 1953—1959.

«Воспоминания» — Аполлон Григорьев, Воспоминания, изд. «Academia», М.—Л. 1930.

Добролюбов — Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, изд. «Художественная литература», М.—Л. 1961—1964.

ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР (Ленинград).

ЛБ — Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина (Москва).

«Материалы» — «А. А. Григорьев. Материалы для биографии», под ред. В. Княжнина, Пг. 1917.

Пушкин — А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, изд. АН СССР, М.—Л. 1949.

Спиридонов — «Полное собрание сочинений и писем Аполлона Григорьева в двенадцати томах», под ред. В. С. Спиридонова, т. I, Пг. 1918.

Толстой — Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в девяноста томах, М. 1928—1959.

Тургенев — И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, АН СССР, М.—Л. 1961—1966.

Чернышевский — Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, Гослитиздат, М. 1939—1953.

РУССКАЯ ИЗЯЩНАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1852 ГОДУ

Впервые опубликовано в журнале «Москвитянин», 1853, № 1, отд. V, стр. 1—64.

[1] Четыре статьи обзора «Русская литература в 1851 году» опубликованы: «Москвитянин», 1852, №№ 1—4.

[2] Намек на слова в «Мертвых душах» Гоголя: писатель обозревает жизнь «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!» (ч. I, гл. VII).

[3] Н. В. Гоголь умер 21 февраля (4 марта н. ст.) 1852 года.

[4] Две цитаты из «Гамлета» Шекспира в переводе Н. А. Полевого (1837), действие III, явление 3.

[5] *Конрад* и *Манфред* — герои поэм Байрона «Корсар» (1814) и «Манфред» (1817); *Ловлас* — герой романа Ричардсона «Кларисса Гарлоу» (1748).

[6] Ср.: Пушкин, Евгений Онегин, глава третья, строфа XII.

[7] *Собачкин* — герой «Отрывка» Н. В. Гоголя (1842); *Мерич, Милашин* — герои пьесы «Бедная невеста» (1852) А. Н. Островского.

[8] *Тамарин* — герой одноименного романа М. В. Авдеева (1849—1851).

[9] *Аннунциата* — героиня отрывка Н. В. Гоголя «Рим. Отрывок» (1842).

[10] Григорьев цитирует «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя, глава XVIII, «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ», письмо третье. Здесь и далее Григорьев цитирует по первому изданию книги (СПб. 1847).

[11] Речь идет о произведении Гоголя «Рим. Отрывок».

[12] *Пор-Рояль* — женский монастырь во Франции, центр янсенизма.

[13] См.: Мольер, Школа жен, акт I, сцена 1.

[14] Намек на слова Н. В. Гоголя: «...много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья» («Мертвые души», гл. VII).

[15] «Макбет», действие II, сцена 2 (в переводе А. И. Кронеберга, 1846).

[16] «Ромео и Джульетта», акт II, сцена 2. Ап. Григорьев цитирует слова Ромео в своем переводе.

[17] *Голядкин* — герой повести Ф. М. Достоевского «Двойник» (1846).

[18] Имеются в виду «Выбранные места из переписки с друзьями». В это время Григорьев очень ценил суд автора над жизнью с точки зрения христианского идеала, поэтому нравственный максимализм Гоголя был близок Григорьеву. Впоследствии критик иначе отнесется к положительной программе Гоголя и вообще к его творчеству (см. статью «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина». Подробнее см.: Спиридонов, стр. 306—308).

[19] Ап. Григорьев говорил о «лермонтовском направлении» во второй и третьей статьях цикла «Русская литература в 1851 году» («Москвитянин», 1852, №№ 1—4).

[20] Рассказы М. В. Авдеева (а не повести) опубликованы в «Современнике», 1852, № 6, и «Отечественных записках», 1851, № 11.

[21] Григорьев рецензировал стихотворения Н. Д. Хвощинской в обзорах: «Пантеон». Август. Книжка VIII» («Москвитянин», 1852, № 21, отд. V, стр. 16—18) и «Библиотека для чтения», № 11, ноябрь» (там же, № 23, отд. V, стр. 74—75).

[22] *Пословицы* — театральный жанр, широко распространившийся после «Драматических пословиц» А. Мюссе (1830—1840-е годы). Характерные признаки жанра: отсутствие динамического сюжета; действие строится на остроумном диалоге героев; заглавием произведения обычно бралась пословица.

[23] Речь идет о рецензии на драматическую пословицу Тильцовой «И дружба и любовь» в обзоре Григорьева «Библиотека для чтения» 1852 года, № 2, февраль» («Москвитянин», 1852, № 5, отд. V, стр. 41—43).

[24] «Странная ночь» — комедия А. М. Жемчужникова («Современник», 1850, № 2).

[25] Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1841).

[26] Роман И. И. Панаева «Львы в провинции» опубликован в «Современнике», 1852, №№ 1—9.

[27] Намек на повесть А. Д. Галахова «Превращение» («Современник», 1847, № 7). Героиня повести Катя Страницына, выручая бедных родителей, выходит замуж за состоятельного вдовца и через несколько лет превращается в ограниченную мещанку, погруженную в мир низменных интересов.

[28] Высказывания Григорьева о Тургеневе и Григоровиче см.: Спиридонов, стр. 318—319. Впоследствии Григорьев пересмотрит свои взгляды на творчество Тургенева (см. статью «И. С. Тургенев и его деятельность...»). К Григоровичу же он всегда будет относиться отрицательно, видя в нем дворянского литератора, «с высоты величия» пытавшегося описать народную жизнь, но в действительности умевшего удачно изображать лишь петербургскую светскую суету (статья «Отживающие в литературе явления. Д. В. Григорович...», «Эпоха», 1864, № 7. Ср. Д. В. Григорович, Литературные воспоминания, М. 1961, стр. 133—135).

[29] Эта и следующие две стихотворные цитаты — из поэмы И. С. Тургенева «Помещик» (1845).

[30] Повесть А. Печерского «Красильниковы» опубликована в журнале «Москвитянин», 1852, № 8.

[31] Из-за враждебного отношения Гончарова к романтизму Григорьев никогда не изменит своего отрицательного мнения о романе «Обыкновенная история». К «Обломову» его отношение будет более сложным (см. «И. С. Тургенев и его деятельность...»).

[32] Имеется в виду демократическая критика конца 1840-х годов во главе с В. Г. Белинским.

[33] Намек на «Петербургские углы» Н. А. Некрасова (1845) и повести Ф. М. Достоевского.

[34] *Собачья комедия* — пьеса французского бульварного драматурга Пиксерекура «Le chien de Montargie» (1814), шедшая в России под названием «Обриева собака».

[35] Имеется в виду повесть Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (1845). В последние годы жизни Григорьев будет несравненно более благожелательно оценивать творчество Достоевского, хотя отметит и противоречия его таланта: «Что за смесь удивительной силы чувства и детских нелепостей роман Достоевского («Униженные и оскорбленные». — *Б. Е.*)! Что за безобразие и фальшь — беседа с князем в ресторане (князь — это просто книжка). Что за детство, то есть детское сочинение княжна Катя и Алеша — сколько резонерства в Наташе и какая глубина в создании Нелли. Вообще что за мощь всего мечтательного и исключительного и что за незнание жизни!»; «Ведь Федор-то Достоевский — будь он художник, а

не фельетонист — и глубже и симпатичнее его (Гоголя.— *Б. Е.*) по взгляду — и, главное, гораздо проще и искреннее» («Воспоминания», стр. 459, 474. Письма к Н. Н. Страхову от 12 августа и 19 октября 1861 года).

[36] Цитата из романа В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796), книга 2, глава 11.

[37] Неточная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Дума» (1838).

[38] *«Идеалист»* — повесть А. В. Станкевича (альманах «Комета», М. 1851).

[39] *Повести И. С. Тургенева.*— Правильно: «Дневник лишнего человека».

[40] Очевидно, подразумевается А. Ф. Писемский.

[41] Григорьев, подобно Белинскому (см. рецензию Белинского на «Столетие России, с 1745 до 1845 года...» Н. Полевого, 1845), называл беллетристикой не истинные произведения искусства, а «временные» творения, служащие для легкого чтения. Однако Белинский, в отличие от Григорьева, считал, что беллетристика на определенном историческом этапе играет важную роль в распространении просвещения и искусства в массах.

[42] О повестях В. Крестовского (Н. Д. Хвощинской) писали Е. Н. Эдельсон («Москвитянин», 1851, № 1, стр. 137—138; № 4, стр. 581—583; 1852, № 17, стр. 39—42) и Т. И. Филиппов («Москвитянин», 1852, № 23, стр. 64—68). Отзывы самого Григорьева — неизвестны.

[43] *«История Ульяны Терентьевны»* — повесть П. А. Кулиша («Современник», 1852, № 8).

[44] Намек на анонимную рецензию «Отечественных записок», 1852, № 4. Автор ее — А. Д. Галахов (см. Б. Ф. Е г о р о в, Библиография трудов С. С. Дудышкина, «Ученые записки Тартуского гос. университета», 1962, вып. 119, стр. 224).

[45] *Лимб* (от лат. limbus — кайма, обшивка) — здесь в смысле «окраины», «задворки».

[46] Две цитаты из фельетона А. В. Дружинина «Письма иногороднего подписчика о русской журналистике. Письмо XXVIII» («Библиотека для чтения», 1852, № 4, отд. VII, стр. 204—205).

[47] Григорьев уже цитировал этот отрывок в своем обзоре «Библиотека для чтения». Апрель, № 4» («Москвитянин», 1852, № 9, отд. V, стр. 44).

[48] Из рецензии А. Д. Галахова (см. прим. 44).

[49] Подразумевается анонимная рецензия на комедию В. Шевича «Женихи», где комедия сопоставлена с «Бедной невестой» Островского («Отечественные записки», 1852, № 10, отд. VI, стр. 77).

Автор рецензии — А. Д. Галахов (определен по собственноручному списку его статей: ИРЛИ, ф. 419, № 52, л. 124 об.).

[50] Речь идет о комедии «Не в свои сани не садись», которая впервые была напечатана в журнале «Москвитянин», 1853, № 5.

[51] Цитата из поэмы И. С. Тургенева «Помещик».

[52] Григорьев раньше положительно оценивал поэму Тургенева. См. его рецензию на «Петербургский сборник» в «Финском вестнике», 1846, т. IX, отд. V, стр. 31—32.

[53] См. прим. 44. Как критик Галахов защищал основные принципы «натуральной школы», но во многих его отзывах отразился позитивизм и вульгарный материализм, характерный и для других критиков «Отечественных записок» конца 1840-х — начала 1850-х годов.

[54] Намек на юмористические образы «моншеров» в романах и повестях И. И. Панаева. Впервые Панаев изобразил «моншеров» (от *франц.* mon cher — «мой дорогой») в повести «Онагр» (1841): это пустые, ничтожные люди, во что бы то ни стало стремящиеся попасть в светское общество, подражающие его «львам» в манере говорить, одеваться и пр. Слово стало нарицательным: см. очерк В. В. Толбина «Моншеры» («Финский вестник», 1847, № 8) и А. Чужбинского «Очерки прошлого. Моншеры» («Время», 1862, № 7).

[55] *Мошкин* — герой комедии И. С. Тургенева «Холостяк» (1849).

[56] Подразумеваются рецензии И. С. Тургенева «Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста» («Современник», 1852, № 3) и А. Д. Галахова (см. прим. 44).

[57] И. С. Тургенев в своей рецензии на «Бедную невесту».

[58] Цитата из обзорной рецензии «Современник», март» («Москвитянин», 1852, № 8, отд. V, стр. 144). Автор — Т. И. Филиппов («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 98, 1960, стр. 230). Ап. Григорьев был недоволен, что Т. Филиппов «взглянул слишком снисходительно» на отрицательную рецензию Тургенева («Москвитянин», 1852, № 9, отд. V, стр. 40). Позднее, в 1879 году, сам Тургенев расценил ее как ошибочную (см. Т у р г е н е в, т. V, стр. 387).

[59] *«Роберт-Дьявол»* (1831) — опера Дж. Мейербера.

[60] А. Д. Галахов в своей рецензии в «Отечественных записках».

[61] Намек на статью «Русская литература в 1851 году» («Отечественные записки», 1852, № 1, отд. V, стр. 15—36). Начало данной части статьи (стр. 15—32) принадлежит П. Н. Кудрявцеву, окончание — А. Д. Галахову (авторы определены на основании списка А. Д. Галахова: ИРЛИ, ф. 419, № 52, л. 125). В статье сурово оценивался «Брак по страсти» за объективизм и поверхностность изображения, за отсутствие психологического анализа и развития

действия и характеров; Писемский был назван «необразованным талантом» (стр. 35).

62 Неточная цитата из обзорной рецензии «Отечественные записки», 1852 год. № 1-й. Январь» («Москвитянин», 1852, № 4, отд. V, стр. 111—112). Автор — Е. Н. Эдельсон.

63 Намек на повесть Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1848).

64 Неточная цитата из рецензии Е. Н. Эдельсона (см. прим. 62), стр. 112—113.

65 *«Без рассвета»* — повесть П. Н. Кудрявцева («Современник», 1847, № 2). Героиня повести Елена, выданная насильно замуж, продолжает любить некоего Л — на, который, несмотря на свои бурные романтические чувства и экзальтацию, оказался бездушным эгоистом. Драматизм усугубляется недоброжелательным отношением к Елене со стороны мужа, отца, свекрови. Елена потрясена и умирает.

66 Цитата из рецензии Е. Н. Эдельсона (см. прим. 62), стр. 113.

67 Выражение принадлежит Юлию Цезарю и употреблено им при характеристике комедиографа Теренция.

68 Подразумевается отзыв А. В. Дружинина о Писемском в XXVII письме «Писем иногороднего подписчика о русской журналистике» («Библиотека для чтения», 1852, № 2, отд. VII, стр. 221—224).

69 Об очерках А. А. Потехина «Забавы и удовольствия в городке» («Современник», 1852, № 7) см. в анонимной рецензии на «Современник», № 7» («Москвитянин», 1852, № 15, отд. V, стр. 118—124), автор которой — Б. Н. Алмазов (Рукописный отдел ЛБ, ф. М. П. Погодина, III, 27.22).

70 Отрывок «Глава из романа» («Москвитянин», 1852, № 22); *большая повесть* — роман «Крестьянка» («Москвитянин», 1853, №№ 19—22).

71 В дальнейшем Григорьев будет сдержанно относиться к творчеству А. Потехина (см. статью «После «Грозы» Островского», а также: Спиридонов, стр. 323).

72 Григорьев в целом очень сочувственно встретил повести и рассказы И. Т. Кокорева, появлявшиеся в московской прессе с 1847 года. Им написан и взволнованный некролог на смерть писателя («Москвитянин», 1853, № 12).

73 В «Отечественных записках» 1852 года напечатаны лишь две повести В. Крестовского: «Еще год. Дневник сельского учителя» (№ 8) и «Искушение» (№ 11). Очевидно, третьей Григорьев считал «Дневник сельского учителя» («Отечественные записки», 1850, № 12), предваряющий повесть «Еще год. Дневник сельского учителя».

74 Неточная цитата из рецензии Е. Н. Эдельсона «Отечественные записки», 1852 г. № 8-й. Август» («Москвитянин», 1852, № 17, отд. V, стр. 39—40).

[75] Автор «Утреннего визита» («Пантеон», 1852, № 7) — тот же В. Крестовский (Н. Д. Хвощинская). Григорьев охарактеризовал «Утренний визит» в своем обзоре «Пантеон», № 7» («Москвитянин», 1852, № 17).

[76] *«История моего приятеля»* — такого произведения у П. А. Кулиша нет. Вероятно, Григорьев спутал повесть Кулиша «Яков Яковлич» («Современник», 1852, № 10) с романом Л. Н. Толстого «История моего детства» (там же, № 9).

[77] О «Проселочных дорогах» писал Е. Н. Эдельсон в своих рецензиях на «Отечественные записки» («Москвитянин», 1852, №№ 4, 5, 8, 9, 15).

[78] Григорьев ошибся: рассказ Тургенева «Три встречи» был напечатан в «Современнике», № 2.

[79] «Мемуары» Вердеревского напечатаны в «Отечественных записках», 1852, № 9.

[80] Подразумевается В. Г. Белинский.

[81] Григорьев имеет в виду то «дружное осуждение» поэзии журналами, о котором писал и Некрасов в своей статье «Русские второстепенные поэты» («Современник», 1850, № 1). В некоторой степени это было результатом односторонне понятой борьбы Белинского против эпигонской поэзии 1840-х годов.

В статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» Белинский писал: «Стихи играют второстепенную в сравнении с прозою роль. Их читают будто нехотя... Стихотворцев, против прежнего, стало теперь несравненно меньше. Из этого многие заключили, будто век поэзии миновался для русской литературы, что поэзия скрылась от нас чуть ли не навсегда. Мы так, напротив, видим в этом скорее торжество, нежели упадок русской поэзии... Это значит, что вкус публики к стихам сделался разборчивее, требования строже: а это, конечно, успех, а не упадок вкуса».

Критики же «Отечественных записок» С. С. Дудышкин, А. Д. Галахов пытались доказать в своих годовых обзорах, что вскоре стихи перестанут писать вовсе, и практически отказались от рецензирования поэзии. Серьезные разборы творчества Тютчева, Огарева, Фета, Веневитинова были помещены в «Современнике» за 1850 год.

[82] Об отношении Григорьева к Некрасову см. во вступительной статье к тому и его статью «Стихотворения Н. Некрасова».

[83] Неточная цитата из стихотворения Н. М. Языкова «Поэту» (1831).

[84] Б. Н. Алмазов (под псевдонимом «Эраст Благонравов») в указанной статье высоко оценивает лирику Хомякова за патриотизм, благородство чувств, библейскую возвышенность стиля, полемизируя с отрицательными суждениями Белинского о Хомякове.

Десятилетие спустя Григорьев, не меняя положительной в целом оценки, согласится, однако, с Белинским, что Хомяков — поэт «головной», а не «сердечный» (рецензия «Стихотворения А. С. Хомякова», «Время», 1861, № 5). Что касается последующих строк об Огареве, то оценка Григорьева глубже не только беглой характеристики Алмазова, но и серьезной статьи В. Боткина «Н. П. Огарев» («Современник», 1850, № 2). Григорьев впервые в русской критике отметил у Огарева «тоску сердца... разбитого противоречиями действительности» и чувство личной вины и ответственности за несовершенство мира.

[85] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Не верь себе...» (1839).

[86] Неточная цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «Подражателям» (1830).

[87] Неточная цитата из стихотворения Н. П. Огарева «Еще любви безумно сердце просит...» (1844).

[88] Григорьев цитирует третий «Монолог» (1847).

[89] См. стихотворение «Nocturno» (1840).

[90] Неточная цитата из стихотворения «Весна» (1842).

[91] Там же.

[92] Цитата из стихотворения «Дилижанс» (1842).

[93] Неточная цитата из стихотворения «Я помню робкое желанье» (1842).

[94] Цитата из стихотворения «Исповедь» (1842).

[95] Из стихотворения «Звуки» (1841).

[96] Неточная цитата из второго «Монолога». Это стихотворение не было пропущено николаевской цензурой при первой публикации цикла (1847). Григорьев, рискуя неприятностями, привел из стихотворения большой отрывок, очевидно, известный ему по неисправному списку. Впервые полностью стихотворение Огарева напечатано в 1856 году.

[97] Неточная цитата из стихотворения «Забыто» (1849).

[98] Стихотворение «Я помню робкое желанье». *Грамматическая ошибка* — Григорьев, очевидно, считал, что правильно нужно «просило новой любви» (ср. первую строку).

[99] Первый сборник стихотворений Огарева был издан лишь в 1856 году.

[100] *Автор* — П. Н. Кудрявцев. Самому Григорьеву также принадлежит статья «Стихотворения А. Фета» («Отечественные записки», 1850, № 2), одна из лучших рецензий на лирику Фета. Статья Григорьева повлияла на последующие оценки поэта в больших статьях А. В. Дружинина («Библиотека для чтения», 1856, № 5) и В. П. Боткина («Современник», 1857, № 1). Фет был другом А. Григорьева в студенческие годы, поэтому критик имел полное

право заявить, что понимает «даже и неясное во многих его стихотворениях».

101 Тринадцать од Горация в переводе Фета напечатаны в журнале «Москвитянин», 1844, № 1.

102 Сокращенный текст эпиграфа к главам I, II и XX второй части «Путевых картин» Г. Гейне — «Идеи. Книга Ле Гран» (1826). Далее — начало главы I.

Григорьев любил Гейне, переводил его стихотворения и неоднократно обращался к его поэзии в своих критических статьях. Наиболее подробно он охарактеризовал творчество Гейне в данной статье и в специальном очерке «Генрих Гейне» («Русское слово», 1859, № 5), где его интересует прежде всего влияние среды немецкого общества на творчество Гейне.

103 Прозаический перевод и цитата из последней строфы стихотворения Г. Гейне «Дитя, мы были дети...» из цикла «Опять на родине» (1823—1824).

104 *Люция* (Люси), *Эдгар* — герои романа В. Скотта «Ламмермурская невеста» (1819).

105 Стихотворение Г. Гейне «Они любили друг друга...» из цикла «Опять на родине». Неточная цитата из этого же стихотворения — следующая ниже строка на немецком языке.

106 Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Они любили друг друга...» (1841), эпиграфом к которому взяты выше приведенные Григорьевым две строки из стихотворения Гейне.

107 Неточная цитата из стихотворения Г. Гейне «Любимая, ночью безмолвной...» из цикла «Лирическое интермеццо» (1821—1822).

108 Переводы стихотворений Г. Гейне «Двое перед разлукой...» и «Мы были чувств полны с тобой...» того же цикла.

109 Стихотворение Г. Гейне «Они наплели немало...» из того же цикла.

110 Стихотворение Г. Гейне «Немолчно звенели кругом соловьи...» из того же цикла.

111 Стихотворение Г. Гейне из того же цикла в переводе А. Григорьева.

112 Стихотворение Г. Гейне «Рокочут трубы оркестра...» того же цикла.

113 Цитата из стихотворения Г. Гейне «Так долго стужа нас томила...» того же цикла.

114 Перевод двух строф из стихотворения Г. Гейне «Филистеры бродят,— в воскресный...» того же цикла.

115 Перевод стихотворения Г. Гейне «Отчего утратили розы красу...» того же цикла.

[116] Перевод начала и цитация последних пяти строк стихотворения Г. Гейне «Девушку юноша любит...» того же цикла.

[117] Перевод стихотворения Г. Гейне «Я все простил...» того же цикла.

[118] Из стихотворения А. С. Пушкина «Нет, нет, не должен я...» (1832).

[119] Первая строка в подлиннике и первая строфа в переводе Ап. Григорьева — из стихотворения Г. Гейне из цикла «Лирическое интермеццо». Перевод впервые опубликован в журнале «Репертуар и Пантеон», 1845, № 4, стр. 70.

[120] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Любовь мертвеца» (1841).

[121] Перевод стихотворения Г. Гейне «Как можешь ты спать спокойно...» из цикла «Опять на родине».

[122] Стихотворение Г. Гейне из цикла «Лирическое интермеццо» в переводе А. Фета (впервые — «Москвитянин», 1841, № 12).

[123] Стихотворение Г. Гейне «В годы юности, бывало...» из цикла «Опять на родине».

[124] Стихотворение Г. Гейне из того же цикла в переводе А. Григорьева.

[125] Переводы стихотворений Г. Гейне «Когда лежу я в постели...» и «Когда я семью моей милой...» из того же цикла.

[126] Стихотворение Г. Гейне «Племена уходят в могилу...» из того же цикла.

[127] Перевод стихотворения Г. Гейне «Мне снилось: печально светила луна...» из того же цикла.

[128] Стихотворение Г. Гейне того же цикла в переводе А. Фета.

[129] Перевод стихотворения Г. Гейне «Вчера мне любимая снилась...» того же цикла.

[130] В рецензии А. Григорьева на альманах «Комета» («Москвитянин», 1851, №№ 9—10).

[131] Из стихотворения Г. Гейне «Довольно! Пора мне забыть этот вздор...» из цикла «Опять на родине». Выше Григорьев дал свой перевод этого стихотворения.

[132] *«Вечера и ночи»* — название цикла стихотворений Фета, большая часть которых опубликована впервые в «Отечественных записках», 1842, № 5.

[133] Григорьев ошибся: с мазурками Шопена сравнивал поэзию Огарева В. П. Боткин в статье «Н. П. Огарев» («Современник», 1850, № 2, отд. VI, стр. 173), П. Н. Кудрявцев же сравнивал стихи Фета с ноктюрнами Шопена («Современник», 1850, № 3, отд. VI, стр. 15). Ниже следует цитата из статьи Кудрявцева «А. Фет» (т а м ж е, стр. 7).

[134] Неточная цитата из стихотворения А. Фета «Когда петух...» (1840).

[135] Цитата из стихотворения А. Фета «Как мошки зарею...» (1844).

[136] Там же.

[137] Цитата из стихотворения А. Фета «Весеннее небо глядится...» (1844).

[138] Там же.

[139] Цитата из стихотворения А. Фета «Младенческой ласки доступен мне лепет...» (1847).

[140] Там же. Цитата неточная.

[141] Цитата из стихотворения А. Фета «О, не зови! Страстей твоих так звонок...» (1847).

[142] Там же.

[143] Цитируется стихотворение А. Фета «Мы одни; из сада в стекла окон...» (1847).

[144] Цитируется стихотворение А. Фета «Давно ль под волшебные звуки...» (1842).

[145] Имеется в виду оценка Ап. Майкова Б. Н. Алмазовым в статье «Наблюдения Эраста Благонравова над русской литературой и журналистикой» («Москвитянин», 1852, № 17, стр. 18—19). Григорьев несравненно более глубоко характеризует «объективность» Майкова, однако несколько преувеличивает значение творчества Майкова для поэзии его времени. В середине 1850-х годов Майков сближается с Григорьевым (см. подробнее: «Материалы», стр. 388—389). В недавно обнаруженном письме к Ап. Майкову от 29 ноября 1857 года Григорьев дает интересную характеристику стихотворений поэта («Ученые записки Тартуского гос. университета», т. 139, 1963, стр. 345—347). См. также: Г. Фридлендер, Неизвестная рецензия Аполлона Григорьева («Русская литература», 1966, № 3, стр. 206—207).

[146] Из стихотворения Ф. Шиллера «Боги Греции» (1788).

[147] Имеется в виду пятая «Римская элегия» Гете (1787).

[148] Из стихотворения Г. Гейне «Боги Греции» (1826).

[149] *Шибболет* («колос» по-древнееврейски) — это слово служило галаадскому племени для обнаружения врагов-ефраимитов, которые не могли правильно его выговорить. Употребляется теперь в значении «пробный камень».

[150] Неточная цитата из стихотворения А. Майкова «Скульптору» (1847).

[151] Неточная цитата из стихотворения А. Майкова «Грезы» (1845).

[152] Цитата из стихотворения А. Майкова «На дальнем севере моем...» (1844).

[153] Там же.

[154] Из стихотворения А. Майкова «Думал я, что небо...» (1847).

[155] Из стихотворения А. Майкова «Fortunata» (1845).

[156] Поэма Майкова называется не «Маша», а «Машенька» (1846).

[157] Цитата из «лирической драмы» А. Майкова «Три смерти» (1851). Григорьев не называет поэмы, так как она была запрещена цензурой, распространялась в списках; впервые опубликована в «Библиотеке для чтения», 1857, № 10. Н. Н. Страхов вспоминал, что когда А. Майков прочитал в кругу знакомых вторую часть драмы — «Смерть Люция» (1863), то Григорьев воскликнул: «Я умру, как Люций! Ни от чего не отрекаясь!» («Воспоминания», стр. 470).

[158] См. прим. 145.

[159] Имеются в виду в первую очередь пародии И. И. Панаева: см., например, «Заметки Нового Поэта о русской журналистике» («Современник», 1851, № 9). Сочувственный в целом отзыв Григорьева не помешал, однако, Щербине разразиться впоследствии целым каскадом злых эпиграмм в адрес критика (см. Н. Щербина, Альбом ипохондрика, Л. 1929, сатиры XVII—XIX, XXII, XLVI). Единственная дошедшая до нас ответная эпиграмма Григорьева опубликована: А. В. Багрий, Литературный семинарий, I, Баку, 1926, стр. 28.

[160] Из стихотворения Н. Ф. Щербины «Стыдливость» (1847).

[161] «Ифигения в Тавриде» Н. Щербины («Москвитянин», 1852, № 19) подверглась критике И. И. Панаева («Современник», 1852, № 11).

[162] Григорьев цитирует стихотворение Г. Гервега «Партия» (1842). Критик внимательно следил за поэзией Мея, примыкавшего к «молодой редакции» «Москвитянина», и всегда ценил его талант, хотя и видел слабые стороны его поэзии. В большой рецензии «Псковитянка», драма Л. Мея» («Время», 1861, № 4) он назвал эту пьесу замечательной, но отметил неубедительные места и художественную незавершенность произведения в целом.

[163] См. прим. 145. О Н. Берге — стр. 15—16 статьи Б. Алмазова.

[164] Неточно, у Н. Берга: «Кармелитка» («Московский городской листок», 1847, № 187, 27 марта).

[165] «Песни разных народов» в переводе Н. В. Берга вышли в свет в 1854 году. До этого переводы печатались в разных изданиях. *Жалкий цинизм критики* — имеется в виду обзор «Новости

русской литературы» («Библиотека для чтения», 1850, № 12, отд. VII, стр. 189).

[166] Намеки на пренебрежительные отзывы о Н. Берге в статьях А. В. Дружинина «Письма иногороднего подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике», письма II и XV, напечатанных в «Современнике» (1849, № 2, отд. V, стр. 205—207; 1850, № 6, отд. VI, стр. 207—208).

КРИТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ОСНОВЫ, ЗНАЧЕНИЕ И ПРИЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКИ ИСКУССТВА

Впервые опубликовано в журнале «Библиотека для чтения», 1858, № 1, отд. V, стр. 1—42.

[1] Неточная цитата, сконструированная из трех фраз. См.: Шеллинг, Введение в философию мифологии, кн. I, лекция 9 (Schelling, Samtliche Werke, 2-te Abt., Bd. 1, Stuttgart und Augsburg, 1856, SS. 207—208).

[2] Намек на Н. Г. Чернышевского, неоднократно заявлявшего, что по данному вопросу остается лишь повторить сказанное Белинским (см. «Очерки гоголевского периода русской литературы», статья девятая; «Сочинения Пушкина», статьи первая и четвертая).

[3] Имеется в виду, очевидно, П. В. Анненков с его программными статьями «О мысли в произведениях изящной словесности. (Заметки по поводу последних произведений г.г. Тургенева и Л. Н. Толстого)» («Современник», 1855, № 1) и «О значении художественных произведений для общества» («Русский вестник», 1856, февраль, кн. 2).

[4] Имеется в виду В. Г. Белинский.

[5] Григорьев дает карикатурное изложение идей диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности».

[6] Демократическая критика считала «Мертвые души» Гоголя фундаментом, на котором выросла современная реалистическая литература. При этом действительно иногда заслуженное прославление Гоголя и «Мертвых душ» происходило за счет предшествующей русской литературы.

[7] Намек на статью К. С. Аксакова «Обозрение современной литературы» («Русская беседа», 1857, кн. 1), где на первое место выдвинуты автором Д. В. Григорович, А. Ф. Писемский, А. А. Потехин, а об Островском и Л. Толстом сказано мельком в конце обзора.

[8] *«Семейная хроника»* — произведение С. Т. Аксакова.

[9] Речь идет об отрицательном отношении А. В. Дружинина 1850-х годов к Жорж Санд. См., например, его статьи «По поводу Коррер-Белля и его романа «Вильет» («Библиотека для чтения», 1856, № 12, отд. II, стр. 98, 112—113), «Сочинения А. Н. Островского» (т а м ж е, 1859, № 8, отд. III, стр. 13). Ср. также письмо Дружинина к И. С. Тургеневу от 13 октября 1856 года («Тургенев и круг «Современника», М.—Л. 1930, стр. 194).

Ср. также большую статью Е. Тур «Жизнь Жорж Санда» («Русский вестник», 1856, май — август). Ниже Григорьев намекает на консервативные «англоманские» пристрастия катковского «Русского вестника» 1850-х годов, резко противостоящие социально-утопическим идеям Жорж Санд.

[10] Очевидно, имеется в виду рецензия А. В. Дружинина на «Зимний путь» Н. П. Огарева («Библиотека для чтения», 1856, № 5).

[11] Ломоносов написал чрезвычайно резкий отзыв на диссертацию Г.-Ф. Миллера «Происхождение имени и народа российского» (1749), где утверждалось скандинавское (норманнское) происхождение первых русских князей. Шлецер, Карамзин, Погодин также были сторонниками норманнской теории, Венелин — ее яростным противником.

[12] Речь идет об ожесточенных спорах 1840—1850-х годов относительно истоков общественного строя Древней Руси. Западники (К. Кавелин, С. Соловьев) доказывали, что в основе русского общественного устройства было родовое начало и территориальная община — лишь следствие распада кровного родового союза. Славянофилы же (К. С. Аксаков, И. Д. Беляев) считали, что общинное устройство существовало на русской земле искони. В этом споре понятия «род» и «община» были далеки от научной точности. В действительности у всех народов родовой строй предшествует общинному, но на территории России родовой быт исчез уже к X веку.

За этими спорами стоял важный современный вопрос: по какому пути пойдет общественное развитие России — по западноевропейскому, как утверждали западники, или по пути укрепления общинных начал, как надеялись славянофилы.

[13] *Триссотин, Вадиус* — персонажи комедии Мольера «Ученые женщины» (1672).

[14] Намек на две статьи Б. Н. Чичерина «О народности в науке» («Русский вестник», 1856, май, кн. 1; сентябрь, кн. 1), в которых автор полемизировал со статьей Ю. Ф. Самарина «Два слова о народности в науке» («Русская беседа, 1856, кн. 1) и доказывал,

что наука должна быть общечеловечна, а народная (национальная) точка зрения всегда одностороння.

[15] В европейском искусствознании подобные идеи (связь «души» художника и его творчества с современной эпохой) были выдвинуты еще прогрессивными романтиками (Стендаль, Гюго, Берлиоз, Шуман и др.). В России передовое искусствознание пришло к утверждению этих идей в 1840-е годы (А. Д. Улыбышев, В. П. Боткин). Какие конкретные факты имел в виду Григорьев, неясно.

[16] Григорьеву, естественно, были чужды просветительский дидактизм С. Джонсона и либеральная «нравственность» Т. Маколея, зато идеи романтического С. Кольриджа оказались ему близки (таинственная глубина мира, патриархальная народность). Еще более близок ему шеллингианец Т. Карлейль, которого Григорьев считал своим учителем в критике, восхищаясь его статьями о немецкой литературе и циклом «Герои и героическое в истории» (1841). Статья Маколея о Байроне (1831) была переведена на русский язык и напечатана в журнале «Русский вестник», 1856, октябрь, кн. 1.

[17] Рецензия Джеффри на «Вильгельма Мейстера» Гете также была переведена на русский язык: «Литературные редкости. Гете и «Эдинборгское обозрение» («Библиотека для чтения», 1854, № 2). Григорьев писал об этом переводе в своем обзоре «Библиотеки для чтения» («Москвитянин», 1854, № 8).

[18] Так как Лессинг был родом из юго-восточной Германии (г. Каменец), населенной славянами, то многие исследователи, в том числе Н. Г. Чернышевский («Лессинг. Его время, его жизнь и деятельность», статья третья, «Современник», 1856, № 12), предполагали, что он был по происхождению славянином. В самой его фамилии находили общее со словом «Лесник». Григорьев «славянизировал» в своей статье «О правде и искренности в искусстве» («Русская беседа», 1856, т. 3) даже имя Лессинга — «Богумил-Ефрем» (вместо «Готтгольд-Эфраим»).

Григорьев, вероятно, знал цикл статей Чернышевского о Лессинге, но общий революционно-просветительский пафос этих статей ему был чужд.

[19] Намек на Великую французскую революцию 1789—1794 годов.

[20] Гердер полемизирует с Лессинговым «Лаокооном» в первой статье цикла «Критические леса» (1769). Для Гердера недостаточно лессинговского деления, по которому «живопись действует в пространстве; поэзия — во времени». Он говорит о великой силе поэзии, энергии слов, воздействующих на чувства, душу человека. Работы

Гердера, являвшегося теоретиком движения «бури и натиска», разрушали эстетику рационализма.

[21] Григорьев называет следующие труды Гердера: «Голоса народов в песнях» (тт. 1—2, 1778—1779); «О духе еврейской поэзии» (тт. 1—2, 1782—1783); «Идеи о философии истории человечества» (тт. 1—4, 1784—1791).

[22] Григорьев не совсем точен: наиболее интенсивно и глубоко занимался Шекспиром и Кальдероном не Фридрих, а Вильгельм Шлегель, который перевел на немецкий язык семнадцать драм Шекспира и пять пьес Кальдерона и посвятил им ряд исследований.

[23] Французская академия в лице своего члена Шаплена (Chapelain), подготовившего официальный отзыв, осудила знаменитую трагедию Корнеля «Сид» (1636) за чисто формальные «недостатки» (построение сюжета, стиль).

[24] *Академия della Crusca* — основанная в 1852 году во Флоренции ставила целью очищение итальянского языка от простонародных слов; отличалась, как и Французская академия, консервативностью и косностью.

[25] Афоризм принадлежит С.-Т. Кольриджу («Друг», § 1, эссе 8).

[26] Статья написана в форме письма к Алексею Степановичу Хомякову.

[27] Речь идет об идеях французских историков, с которыми Григорьев, очевидно, познакомился по трудам О. Тьерри. Сословная вражда во Франции, приведшая к революции 1789—1794 годов, считали эти историки, происходит от древней племенной ненависти покоренных галлов к завоевателям-франкам. Однако существенно отметить, что революционные события Григорьев объясняет здесь не отвлеченными «идеями», а старается найти их исторические и социальные корни.

[28] Неточная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт» (1827).

[29] Из стихотворения А. С. Пушкина «Жуковскому» (1818).

[30] Строки из стихотворения Н. П. Огарева «Звуки» (1841).

[31] Гегель в «Философии права» вспоминает слова из басни Эзопа «Хвастун»: «Hic Rhodus, hic salta» («Здесь Родос, здесь прыгай»). В этой басне Хвастун уверял, что на острове Родосе он совершил громадный прыжок, и призывал ему поверить; тогда один слушатель предложил ему просто повторить рекорд: пусть тебе здесь будет Родос, здесь и прыгай! Гегель приводит эту цитату, говоря о необходимости не фантазировать о желаемом или должном, а изучать то, что дает действительность. Григорьев же истолковывает ее иначе: как призыв к тому, чтобы искусственно, насильственно задержать постоянно движущийся поток жизни.

[32] Намек на Гегеля, который в «Энциклопедии философских наук» и в лекциях по философии истории утверждал, что монархическая Пруссия — образец совершенного государства.

[33] Очевидно, намек на статью первую «Очерков гоголевского периода русской литературы»» Н. Г. Чернышевского («Современник», 1855, № 12), где Ап. Григорьев усмотрел некоторое «возвышение» Гоголя за счет Пушкина. Статью Н. Г. Чернышевского «Сочинения и письма Н. В. Гоголя» («Современник», 1857, № 8), где ошибочно преуменьшалось значение творчества Пушкина 1830-х годов, Григорьев, вероятно, еще не знал, когда писал свою статью.

[34] См. «Историю Государства Российского» Н. М. Карамзина (т. I, СПб. 1892, стр. 147, прим. 459).

[35] Григорьев упрощает картину. Протест романтиков против рационализма углубился до исторического «чувства» (прежде всего в трудах французских историков романтической школы, перечисляемых Григорьевым) благодаря стремлению осмыслить неожиданные результаты ломки, которой не предвидели авторы социально-политических теорий XVIII века: якобинский террор, наполеоновская империя, Реставрация в Европе.

Представители же консервативного романтизма (Григорьев называет Герреса и Овербека) были враждебны ко всякой «ломке» и весьма далеки от историзма.

Значительно глубже и разностороннее о европейской литературе на грани двух веков (особенно — о Вальтере Скотте) Григорьев будет говорить в мемуарном цикле «Мои литературные и нравственные скитальчества» (1862—1864).

[36] Здесь Григорьев излагает идеи труда Шеллинга «Введение в философию мифологии».

[37] Имеется в виду Белинский, который в «Литературных мечтаниях» (1834) высоко оценивал «Феррагуса» Бальзака и творчество Гюго. В период так называемого примирения с действительностью, особенно в статье «Менцель, критик Гете» (1840), он превозносил как идеал «олимпийского» Гете, принижая Фридриха Шиллера и Жорж Санд. В рецензии на повесть Жорж Санд «Мозаисты» (1841) Белинский снова восторженно отзывается о романистке.

Хвалебный отзыв о «Соборе Парижской богоматери» оставил друг Белинского В. П. Боткин. Об этом Григорьев вспомнит в статье второй цикла «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина».

[38] *Змей, кусающий хвост* — масонский знак, символ вечного круговорота.

[39] Намек на статьи В. Р. Зотова «Рашель и классицизм»

(«Пантеон», 1853, № 11) и «Рашель в Петербурге» (там же, 1853, №№ 11, 12; 1854, №№ 1, 2). Сам Григорьев не был поклонником игры Рашель и ее классицистического репертуара (см. его стихотворение «Искусство и правда», 1854).

[40] Имеется в виду журнал «Московский наблюдатель» 1838—1839 годов, находившийся тогда в руках Белинского и его друзей. Журнал выходил в зеленой обложке.

[41] Григорьев здесь слишком односторонне истолковывает недостатки «исторической критики». Очевидно, Григорьев имел в виду прежде всего критику «Отечественных записок» и «Современника». Однако если по отношению к эпигонам Белинского из «Отечественных записок» это мнение могло быть справедливо, то в критике «Современника» Григорьев не разглядел нового ее этапа, начатого статьями Чернышевского.

[42] Имеются в виду статьи критиков А. В. Дружинина, В. П. Боткина, П. В. Анненкова, которые активно защищали прежде всего «художественность» литературы, идеи «чистого», «независимого» от общественной жизни искусства.

[43] Повесть В. Крестовского (Н. Д. Хвощинской) «Фразы» («Отечественные записки», 1855, № 8) — художественно слабое произведение, хотя основной целью автора было развенчание псевдоромантики. Героиня повести Залесская, испорченная «романтическим» воспитанием, терпит нравственный крах в столкновении с простыми людьми русской провинции.

[44] Роман Е. Данковского (Е. П. Новикова) «Портретная галерея» («Отечественные записки», 1856, № 9; 1857, №№ 1, 2).

[45] Источник цитаты не обнаружен в сочинениях Я. П. Полонского.

[46] См. Гете, Фауст, ч. 1, сцена 16, «Сад Марты».

[47] См. статью: Г. Г. Г[агарин], Воспоминания о Брюллове, альманах «Зурна», Тифлис, 1855, стр. 94.

[48] *«Кромвель»* — историческая драма В. Гюго (1827); *«Ган Исландец»* — его же роман (1823).

В «Предисловии к «Кромвелю» Гюго писал: «Различие между прекрасным и безобразным в искусстве не совпадает с тем же различием в природе. В искусстве прекрасное или безобразное зависит лишь от выполнения. Уродливое, ужасное, отвратительное, правдиво и поэтично перенесенное в область искусства, становится прекрасным, восхитительным, возвышенным, ничего не потеряв в своей чудовищности; и, с другой стороны, прекраснейшие на свете вещи, фальшиво и тенденциозно обработанные в произведении искусства, становятся нелепыми, смешными, ублюдочными, уродливыми» (В. Гюго, Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 14, Гослитиздат, М. 1956, стр. 84).

[49] Перифраз из Библии («Псалтирь», псалом 9).

[50] См. Гораций, К Каллиопе, книга III, ода четвертая, строка 65.

[51] См. прим. 47. Данный эпизод излагается на стр. 98—99 статьи. Григорьевым была написана рецензия на альманах «Зурна» («Москвитянин», 1855, № 13—14). Этот абзац статьи взят им оттуда (стр. 91).

[52] Славянофильский по своей окраске упрек Григорьева в адрес западников отчасти можно считать справедливым. «Отечественные записки», в начале 1840-х годов полемизируя со славянофилами, доходили до утверждений, что южные славяне закономерно подпали под владычество «цивилизованных» стран, например, Австрии, как малокультурные народы («Отечественные записки», 1841, № 10, отд. VI, стр. 49—53; 1842, № 11, отд. VI, стр. 11—13).

[53] Побывав в 1726—1728 годах в Англии, Вольтер стал почитателем и пропагандистом Шекспира, но он резко критиковал его драмы за отсутствие «вкуса» и правил. «Пьяным дикарем» Вольтер назвал Шекспира в «Рассуждении о древней и новой трагедии», предпосланном трагедии «Семирамида» (1748), «ярмарочным паяцем» — в статье «Драматическое искусство» из «Философского словаря» (1764).

[54] Неточно, нужно: «écrasez l'infâme» («раздавите гадину»). Слова принадлежат Вольтеру: под «гадиной» он подразумевал религиозное мракобесие и католическую церковь.

[55] *Аббат Базен* — псевдоним Вольтера.

[56] Имеются в виду английские философы-идеалисты XVIII века, особенно представители «шотландской школы» — Т. Рид, Дж. Битти, Дж. Освальд.

[57] В письмах, адресованных сестре Ф. И. Фонвизиной и П. И. Панину, написанных во время заграничных путешествий (1777—1778, 1784—1785 гг.), Д. И. Фонвизин критиковал многие стороны европейской культуры и быта.

[58] Летурнер впервые перевел все драмы Шекспира на французский язык (в прозе), допустив при этом некоторые нарушения классицистических стилевых норм, за что подвергся резким нападкам со стороны защитников традиционных правил (Лагарп) за новшества, за «унижение» великих Корнеля и Расина.

[59] *Ирминов столб* — деревянный столб в честь древнегерманского бога Ирмина. Упоминался в стихах Клопштока и других поэтов «бури и натиска» как национальный символ.

[60] *Бардит* (Bardiet) — религиозно-воинственная песнь древних бардов. Клопшток называл так свои подражания древним песням и свои драмы на национальные темы.

[61] Шотландский поэт Дж. Макферсон издал свои подделки под древний эпос — «Сочинения Оссиана» (1762—1765), долгое время принимавшиеся за подлинные произведения древнего барда и оказавшие большое влияние на европейскую литературу.

[62] *Жан-Антуан де Кондорсе* — ученый, философ-просветитель, экономист, деятель Великой французской революции, член Конвента, примыкавший к жирондистам. За борьбу против якобинцев был арестован и в тюрьме покончил жизнь самоубийством. *Утопия* — очевидно, философское сочинение Кондорсе «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» (1794).

[63] Слова *монтаньяр* и *якобинец* с осени 1792 года, после изгнания из Якобинского клуба жирондистов, стали синонимами.

[64] *Гебертисты* — сторонники Ж.-Р. Эбера (Гебера), левые якобинцы, активные защитники террора и противники церкви, насаждавшие «Культ Разума». Казнены в 1794 году.

[65] Характеристику Ц. (З.) Вернера и его творчества де Сталь дает в книге «О Германии», часть II, глава 24.

[66] См. Шиллер, Вильгельм Телль, акт IV, сцена 2.

[67] Для Григорьева, как и для Белинского, феодальный Китай был символом застоя и реакции.

[68] Из стихотворения Гете «Завещание».

[69] Цитата из Библии («Псалтирь», псалом 106).

[70] *Аватара* (санскрит) — по религиозным понятиям индусов, нисшествие богов на землю и их воплощение в человеческом образе на земле.

ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ СО СМЕРТИ ПУШКИНА

Впервые напечатано в журнале «Русское слово», 1859, № 2, отд. II, стр. 1—63; № 3, стр. 1—39. Статья печатается без раздела пятого (о Грибоедове), так как эта часть в несколько измененном виде появилась в 1862 году в виде рецензии на «Горе от ума» (публикуем ее ниже).

Началом цикла Григорьев был явно доволен, как можно судить по его письму к Е. С. Протопоповой от 5 февраля 1859 года: «Я на этот раз провел-таки свою мысль в той форме, в какой она родилась, отчитал печатно религиозную литургию за упокой великой души Виссариона Белинского... Читайте, бога ради, теперешние статьи: в них кладется вся моя душа, жизнь и кровь. Может быть, недолго маяться-то — тороплюсь все высказать, что нагорело в душе» («Материалы», стр. 242).

Статья первая

Пушкин.— Грибоедов.— Гоголь.— Лермонтов

[1] *Никодим Надоумко* — псевдоним Н. И. Надеждина. *Динофериум* (динотерий) — гигантское ископаемое млекопитающее.

[2] Из сатиры Вольтера «Бедняга» (1760).

[3] Из пасквиля М. А. Дмитриева «К безыменному критику», направленного против В. Г. Белинского («Москвитянин», 1842, № 10). Белинский ответил на этот стихотворный донос ядовитой заметкой «Небольшой разговор между литератором и не-литератором о деле, не совсем литературном» («Отечественные записки», 1842, № 12), где назвал стихи Дмитриева «юридическим сочинением».

[4] Григорьев намекает на то, что первое русское издание «Горя от ума» (М. 1833) было сильно изуродовано цензурой. В полном виде комедия распространялась в списках.

[5] *Феррагус* — герой повести Бальзака «Феррагус, предводитель деворантов», входящей в цикл «История тринадцати» (1831—1835).

[6] Григорьев ошибся: статья «Брамбеус и юная словесность» принадлежит самому О. И. Сенковскому (Барону Брамбеусу) («Библиотека для чтения», 1834, т. III), а Н. И. Надеждин написал статью «Здравый смысл и Барон Брамбеус» («Телескоп», 1834, ч. XXI).

[7] Пушкин весьма скептически относился к романтической «юной словесности» Франции. См., например, его статью «Мнение М. Е. Лобанова о духе и словесности, как иностранной, так и отечественной» («Современник», 1836, кн. 3).

[8] Речь идет о статье И. В. Киреевского «Обозрение русской словесности за 1829 год» (альманах «Денница», 1830). Киреевский был членом московского кружка «любомудров», увлекавшихся современной немецкой философией. Возможно, что в любомудрах Григорьев видел, и небезосновательно, предшественников славянофилов. В статье «Несколько слов о слоге Вильменя» (журнал «Европеец», 1832, № 1) Киреевский неодобрительно отзывается о Бальзаке, как о писателе, часто оскорбляющем «хороший вкус».

[9] Иронический намек на Н. И. Греча, автора нормативных трудов по русскому языку и блюстителя «нравственности» в исторических сочинениях. Оба эти «аспекта» его деятельности служили предметом иронии современников. См., например, фельетон А. И. Герцена «Ум хорошо, а два лучше» (1843). Реакционные журналисты Ф. В. Булгарин и Н. И. Греч враждебно относились к французским романтикам 1830-х годов: действительно, не только с

точки зрения литературной они боялись распространения в России передовых социально-политических идей.

[10] Григорьев цитирует главу восьмую статьи Белинского «Литературные мечтания».

[11] В статье Н. И. Надеждина «Две повести в стихах: «Бал» и «Граф Нулин» («Вестник Европы», 1829, № 3) произведение Пушкина осуждалось за «непристойность».

[12] Неточно: поэму «Анджело» Белинский всегда оценивал очень невысоко. Возможно, Григорьев думал, что положительный отзыв об «Анджело», опубликованный в «Молве» (1834, № 22), принадлежит Белинскому. Григорьев писал об этом в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству» («Москвитянин», 1855, № 13—14; см. также: Спиридонов, стр. 258—260).

[13] Намек на рецензии Н. Г. Чернышевского «Сочинения А.С. Пушкина» («Современник», 1855, № 7) и «Сочинения и письма Н. В. Гоголя» («Современник», 1857, № 8); в последней выражено сожаление, что Гоголь не сблизился с Полевым и Надеждиным, а принадлежал к пушкинскому кругу, Пушкин же «человеком современных убеждений... никогда не был» (Чернышевский, т. IV, стр. 631—634).

[14] Например, в статье о «Губернских очерках» М. Е. Салтыкова-Щедрина Добролюбов высмеял противников общественного направления литературы, защитников «чистого искусства», взгляды которых «составляют вариации стихотворения Пушкина «Чернь» (Добролюбов, т. 2, стр. 141).

[15] «Семейная хроника» С. Т. Аксакова была высоко оценена самыми различными журналами: «Современником», «Отечественными записками», «Библиотекой для чтения», «Русской беседой», «Атенеем» и др.

[16] Намек на статью бывшего соратника Ап. Григорьева по «Москвитянину» Б. Алмазова «О поэзии Пушкина», где проповедовалась теория «чистого искусства» (сб. «Утро», М. 1859). Еще более резко, чем Григорьев, критиковал эту статью Н. А. Добролюбов в рецензии на сб. «Утро» («Современник», 1859, № 1).

[17] Имеются в виду две статьи А. В. Дружинина — «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений» («Библиотека для чтения», 1855, №№ 3, 4). Интересно, что этот цикл Дружинина Григорьев в своей более ранней статье «Замечания об отношении современной критики к искусству» оценил высоко. Теперь же он отмечает односторонность эстетического анализа. В дальнейшем Григорьев будет относиться к Дружинину и к его теориям резко отрицательно: см., например, статью «После «Грозы» Островского».

[18] Под названием «Драматическая сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке» печатались отрывки из сказки Языкова «Жар-Птица».

[19] См., например, стихотворения З. В. Тура «Тебя узнать нельзя. Каштановый твой волос...» и «Я тебя не забыла, мой милый...» («Отечественные записки», 1857, № 3). Ср. аналогичную оценку стихотворений Тура в рецензии Н. А. Добролюбова «Сочинения А. И. Подолинского» (Добролюбов, т. 6, стр. 185).

[20] Ср. «Горе от ума», действие III, явление 3.

[21] «Статейный список посольства... Василья Лихачева во Флоренцию в 7167 (1659) годе» («Древняя российская вивлиофика», ч. IV, 1788, стр. 345).

[22] Ср. «Евгений Онегин», глава первая, строфа XLIX.

[23] Из писем Д. И. Фонвизина к сестре 18 (29) сентября 1778 года и к П. И. Панину от 18 (29) сентября 1778 года.

[24] «Статейный список посольства... П. И. Потемкина во Францию в 7175 (1667) годе» («Древняя российская вивлиофика», ч. IV, 1788, стр. 467).

[25] Из «Сказки для детей» М. Ю. Лермонтова (1840).

[26] *Милонов, Костров, Полежаев, Мочалов, Варламов* в конце жизни «спились». Радищев, как известно, кончил жизнь самоубийством, а к насильственной смерти Григорьев относился с осуждением («Воспоминания», стр. 473). Говоря о прошлом веке, Григорьев не точен в хронологии: Милонов «закружился» после 1815 года, Радищев умер в 1801 году.

[27] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

[28] См. «Выбранные места из переписки с друзьями», глава XXXI «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность».

[29] Из думы А. В. Кольцова «Великая тайна» (1833).

[30] Григорьев цитирует главу восьмую статьи Белинского «Литературные мечтания».

[31] А. С. Пушкин, Каменный гость, сцена 1.

[32] Из русской былины «Чурила Пленкович» (Григорьев, очевидно, знал ее по тексту сборника «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», М. 1818).

[33] См. «Евгений Онегин», глава третья, строфа XII.

[34] Намек на цикл статей А. Мартынова о Пушкине («Маяк», 1843, т. VII, кн. 13; т. IX, кн. 17, 18).

[35] Ср. стихотворение А. С. Пушкина «Возрождение» (1819).

[36] Из народного духовного стиха (см., например, в публикации

А. Пыпина «Народные стихи и песни», «Отечественные записки», 1858, № 1, стр. 336).

[37] Возможно, намек на «Очерки истории русской поэзии» А. Милюкова (2-е изд., СПб. 1858), где говорилось, что смерть избавила Пушкина от «печальной необходимости видеть себя живым мертвецом посреди того общества, которое прежде рукоплескало каждому его слову» (стр. 177).

[38] Подразумеваются славянофилы; см., например, в рецензии Н. Гилярова-Платонова «Семейная хроника и воспоминания С. Аксакова»: Пушкин «не покорял в своем поэтическом представлении жизнь ее высшей нравственной, тем менее — религиозной истине» («Русская беседа», 1856, кн. 1, отд. III, стр. 14).

[39] Пуританские проповедники и публицисты эпохи Шекспира (Уилькот, Норсбрук, Госсон и др.) требовали запрещения театральных зрелищ или, по крайней мере, подчинения их строгой цензуре, так как считали театр рассадником «греха». Шекспир подвергался особенно резким нападкам за «безнравственность».

[40] Намек на А. В. Дружинина.

[41] Частично этот замысел был осуществлен в цикле статей о романе Тургенева «Дворянское гнездо».

[42] *Летопись села Горохина* — «История села Горюхина». *Хроника Гриневых* — «Капитанская дочка». *Семейные хроники* — имеется в виду не только «Семейная хроника» С. Т. Аксакова, но, очевидно, и «Былое и думы» А. И. Герцена.

[43] Речь идет о незаконченной главе «Отрывки из путешествия Онегина».

[44] Гоголь писал об этом в «Авторской исповеди» (1847).

[45] См. «Отрывки из путешествия Онегина».

[46] Ср. там же.

[47] Ср. там же.

[48] «Евангелие от Матфея», глава 5, ст. 45.

[49] См. «Евгений Онегин», глава восьмая, строфа IV.

[50] Там же, глава первая, строфы LVI, LIX.

[51] Речь идет о рецензии Н. П. Гилярова-Платонова на «Семейную хронику» С. Т. Аксакова.

[52] «Куцым» назвал Пигасов Рудина (роман Тургенева «Рудин»).

[53] Ср. в письме Григорьева к Ап. Майкову от 9(21) января 1858 года: «Мы лгали, когда облекались в разные хламиды, да лжем и теперь, когда признаем с Толстым один *героизм* капитана его (в «Кавказских сценах») или, пожалуй, лермонтовского Максима Максимыча. И первый лжет Толстой, лжет упорно, добросовестно, пока не должется до бездны, до поворота. Потом лжет

Писемский с своим продергиванием, и лжет, язвя самого себя» («Материалы», стр. 215).

[54] *Сильвио* — герой повести А. С. Пушкина «Выстрел» (1830).

[55] Начальные строки трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской» (1807).

[56] Ср. «Историю Государства Российского» Н. М. Карамзина (т. IV, гл. 1, и т. VI, гл. 1).

[57] Из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

[58] Далее в первопечатном тексте следовал раздел V статьи о Грибоедове, в настоящем издании снятый, чтобы не повторять статью «По поводу издания старой вещи. «Горе от ума». СПб. 1862».

[59] См. «Евгений Онегин», глава восьмая, строфа II.

[60] Григорьев цитирует стихотворение Гете «Завещание» (1829), сопровождая своим переводом.

[61] Неточная цитата из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», ч. 6 (см. Гете, Собр. соч. в тринадцати томах, т. VII, М. 1935, стр. 394).

[62] Ср. А. С. Пушкин, Элегия (1830).

[63] *Миньона* — героиня романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете.

[64] См. «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя, глава 1, «Завещание».

[65] Там же, глава XXIV, «Чем может быть жена для мужа в простом домашнем быту...».

[66] *Прохарчин* — герой повести Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин» (1846).

[67] Речь идет о повестях и рассказах В. И. Даля, Я. П. Буткова, Е. П. Гребенки.

[68] Имеется в виду повесть Я. П. Буткова «Невский проспект» («Отечественные записки», 1848, № 9).

[69] *Доминикино, Джакобо Санназар* — герои одноименных драм Н. В. Кукольника (1838, 1834).

[70] *Чарский* — герой повести А. С. Пушкина «Египетские ночи» (1835).

[71] Григорьев, очевидно, имеет в виду братьев Чирибл, героев романа Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1838—1839).

[72] *Арсений* — герой поэмы М. Ю. Лермонтова «Боярин Орша» (1835).

[73] Имеется в виду прозаический отрывок Лермонтова «Я хочу рассказать вам...», впервые опубликованный в сборнике «Вчера и сегодня», кн. 1, СПб. 1845. Григорьев ошибается: и в первой, и в

дальнейших публикациях герой называется Арбениным, а не Арбеньевым.

[74] Намек на автобиографический характер героя поэмы Байрона «Лара» (1814); *Ньюстэд* — родовой замок Байронов.

[75] Ср. стихотворение М. Ю. Лермонтова «И скучно и грустно»... (1840).

[76] *Леонин* — герой повести В. А. Соллогуба «Большой свет» (1840).

[77] Следующие два абзаца заимствованы, с небольшими изменениями, из статьи «Русская изящная литература в 1852 году».

Статья вторая

Романтизм.— Отношение критического сознания к романтизму.— Гегелизм (1834—1840)

[1] *Ляпунов* — герой драм: «Рука всевышнего отечество спасла» Н. В. Кукольника (1834), «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» — его же (1835), «Царь Василий Иоаннович Шуйский» П. Г. Ободовского (1842), «Смерть Ляпунова» С. А. Гедеонова (1845). *Минин* — герой драм: «Рука всевышнего отечество спасла», «Минин» неизвестного автора (1848), «Пожарский» М. В. Крюковского (1807).

[2] Исторические драмы А. С. Хомякова: «Ермак» (1829), «Димитрий Самозванец» (1833), «Прокопий Ляпунов. Сцена в Рязани» (отрывок). *Правдивые и язвительные насмешки* — в статье В. Г. Белинского «Русская литература в 1844 году».

[3] Исторические драмы М. П. Погодина: «Марфа, Посадница новгородская» (1830), «Петр Первый» (1831), «История в лицах о Димитрии Самозванце» (1835).

[4] Имеется в виду письмо Пушкина к М. П. Погодину от 11 июля 1832 года (см. Пушкин, т. X, стр. 414).

[5] Речь идет об увлечении Белинского Гегелем в период его участия в «Московском наблюдателе» (1838—1839) и начала сотрудничества в «Отечественных записках» с июля 1839 года (так называемый период примирения с действительностью).

[6] Григорьев слишком расширенно понимает «романтизм» как «недовольство настоящим» и страстное стремление к идеалу. В действительности «гегельянский» период Белинского характеризуется именно постепенным углублением реалистических принципов оценки искусства.

Ниже Григорьев более точно определит признаки романтизма в литературе 1830-х годов.

[7] Н. А. Полевой перевел «Гамлета»; П. С. Мочалов исполнял в пьесе главную роль.

[8] Julian Schmidt, Geschichte der Romantik in dem Zeitalter der Reformation und der Revolution, Bd. 1—2, Leipzig, 1848.

[9] При жизни Григорьева «Исповедь сына века» А. Мюссе не была переведена на русский язык. Григорьев предлагает собственный перевод отрывка, впервые опубликованный им в статье «Повести А. де Мюссе» («Москвитянин», 1852, № 14, стр. 26—27).

[10] Цитата из стихотворения Фета «Какие-то носятся звуки...» (1853).

[11] Неточная цитата из стихотворения Фета «Улыбка томительной скуки...» (1844).

[12] Из стихотворения А. С. Пушкина «К***» (1832).

[13] Ср. стихотворение А. С. Пушкина «Ненастный день потух...» (1824).

[14] Из стихотворения А. С. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824).

[15] Из стихотворения А. Мицкевича «Дозор. Украинская баллада» (1827).

[16] Неточная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Приметы» (1829).

[17] Из стихотворения Пушкина «Зимняя дорога» (1826).

[18] Ср. Н. А. Полевой, Уголино, действие II, явление 13. *Тассо* — герой драмы Кукольника «Торквато Тассо» (1883).

[19] Григорьев, очевидно, знал о сложной творческой истории «Рудина». Тургенев в процессе работы над романом усилил мотивы оправдания в изображении главного героя, для чего и ввел эпилог (беседа Рудина с Лежневым; последняя часть эпилога — Рудин на баррикаде — еще не была тогда написана).

[20] Упрекали Лермонтова за «неуважение» к Максиму Максимычу: С. О. Бурачек, Разговор в гостиной («Маяк», 1840, ч. IV) и Н. П. Гиляров-Платонов (см. прим. 51 к «Статье первой»).

[21] В 1856—1857 годах заметное влияние на Л. Толстого оказали идеи «чистого искусства» А. В. Дружинина, что не могло импонировать Григорьеву.

[22] Подробнее о Писемском см. статью «Реализм и идеализм в нашей литературе» в наст. сборнике.

[23] Статья В. Г. Белинского «Гамлет. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838).

[24] См. статьи: Н. Д[митриев], Студенческие воспоминания о Московском университете («Отечественные записки», 1859, № 1), и Ап. Григорьев, Великий трагик («Русское слово», 1859, № 1).

[25] Намек на злобную статью востоковеда В. В. Григорьева «Т. Н. Грановский до его профессорства в Москве» («Русская беседа», 1856, кн. 3, 4).

[26] *Соколовский* — романтический поэт, был близок к студенческому кружку Герцена — Огарева. За сочинение сатирической антиправительственной песни был посажен в Шлиссельбургскую крепость и вскоре после освобождения умер от чахотки. Возможно, что перечисление Григорьевым первых трех имен («Марлинский, Полежаев, Владимир Соколовский») связано с чтением «Былого и дум» Герцена, где рассказывается об их судьбе. *Иероним Южный* — псевдоним поэта 1830—1840-х годов М. М. Меркли, биографических сведений о котором найти не удалось.

[27] Цитата из статьи Белинского «Литературные мечтания», глава IX. Курсив почти всюду — Ап. Григорьева.

[28] Очевидно, имеется в виду черновой набросок А. С. Пушкина (1830), посвященный поэзии А. Мюссе. Сам Григорьев посвятил творчеству Мюссе цикл из трех статей («Москвитянин», 1852, №№ 12—14), где высоко оценил искренность и непосредственность поэта.

[29] Имеется в виду В. П. Боткин и его очерк «Русский в Париже. Из путевых заметок» («Телескоп», 1836, № 14).

[30] Очерки И. И. Лажечникова «Беленькие, черненькие и серенькие» («Русский вестник», 1856, май, кн. 1; июль, кн. 1).

[31] О Лажечникове Ап. Григорьев будет говорить в статье «Западничество в русской литературе» («Время», 1861, № 3).

[32] Статья А. Н. Афанасьева «Об исторической верности в романах И. И. Лажечникова» («Атеней», 1858, № 41).

[33] Очевидно, имеется в виду труд: T. Courtenay, Commentaries on the Historical Plays of W. Shakespeare, 1840. Григорьев мог узнать о нем из предисловия переводчика Г. П. Данилевского к книге: «Жизнь и смерть короля Ричарда III. Драма В. Шекспира», СПб. 1850. Эту книгу Григорьев рецензировал («Москвитянин», 1851, № 5).

[34] Имеются в виду: книга «Стихотворения А. Полежаева», М. 1857, с приложением статьи Белинского (1842), и рецензия Белинского на сборники стихотворений Полежаева «Кальян» и «Арфа» (1839).

[35] Из драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (1835), действие I, сцена 3.

[36] Из стихотворения А. И. Полежаева «Тайный голос» (1834).

[37] Из поэмы М. Ю. Лермонтова «Сказка для детей» (1840), строфа XII.

[38] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837—1838).

[39] Из поэмы М. Ю. Лермонтова «Боярин Орша» (1835).

[40] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

[41] Речь идет о знаменитом рассказчике — актере И. Ф. Горбунове.

[42] Выражение из стихотворения Гете «Миньона» (1783—1784).

[43] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» («1-е января», 1840).

[44] Имеется в виду Н. П. Огарев.

[45] Перечислены произведения Н. А. Полевого.

[46] Григорьев неточно цитирует рецензию Белинского на сборник «Сто русских литераторов», т. I, СПб. 1839 (Ср. Белинский, т. III, стр. 99—100).

[47] Из стихотворения А. И. Полежаева «Вечерняя заря» (1826).

[48] Рецензия В. Г. Белинского на «Библиотеку детских повестей и рассказов» и другие книги В. П. Бурнашева (1838); некоторые разделы этой рецензии вошли в его статью «О детских книгах» (1840, а не 1839 года, как пишет Григорьев). Далее Григорьев цитирует Белинского (ср. Белинский, т. II, стр. 369—370).

[49] Имеются в виду статьи Белинского так называемого периода примирения с действительностью: «Очерки Бородинского сражения (воспоминания о 1812 годе). Сочинение Ф. Глинки» (1839), «Менцель, критик Гете» (1840), «Горе от ума». Соч. А. С. Грибоедова. Второе издание» (1840).

[50] Ср. цикл Гейне «Путевые картины» (ч. IV, «Италия», гл. 2).

И. С. ТУРГЕНЕВ И ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ. ПО ПОВОДУ РОМАНА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

(«Современник», 1859 г., № 1). Письма к Г. Г. А. К. Б.

Впервые напечатано в журнале «Русское слово», 1859, № 4, отд. II, стр. 1—34; № 5, стр. 20—41; № 6, стр. 1—52; № 8, стр. 1—40. В настоящем томе цикл печатается без второй статьи как наименее существенной.

«Дворянское гнездо» И. С. Тургенева было впервые опубликовано в журнале «Современник», 1859, № 1, и вызвало массу рецензий и статей. Цикл статей Григорьева является, наряду с рецензией П. В. Анненкова («Русский вестник», 1859, август, кн. 2), самым серьезным и обстоятельным отзывом о «Дворянском гнезде».

И. С. Тургенев познакомился с Григорьевым в первой половине 1850-х годов. Как он признавался в письме к А. Н. Островскому от 7(19) ноября 1856 года, критик напомнил ему Белинского. В том же году Тургенев хлопотал перед Некрасовым о привлечении Григорьева в «Современник» в качестве постоянного сотрудника (переговоры закончились, впрочем, безрезультатно, так как Григорьев требовал себе неограниченные владения критическим отделом, ссылаясь на пример Белинского. Некрасов отверг этот ультиматум).

В марте 1858 года Григорьев встречался с Тургеневым во Флоренции: «Приехал Тургенев, и мы с ним сидим ночи и говорим, говорим. Я читал ему написанное мною за границей. Он, вложивши перст в самое больное место моей личности, в разбросанность мысли, в ее неудержимость розлива, тем не менее сказал, что... для успеха я должен *долбить,* как покойник Виссарион, ограничить себя, повторять без малейшего зазрения совести: одним словом, долбить, долбить, долбить» (письмо Григорьева к М. П. Погодину от 10(22) марта 1858 года; см. «Материалы», стр. 227). Однако единства взглядов не было: «Тургенев говорит, что готов подписаться под каждым моим началом, а как дошло до последствий, так в сторону: ибо он весь западник» (там же, стр. 228). Наверное, сущность этих разговоров и споров нашла свое отражение в цикле статей о «Дворянском гнезде» (см., например, в начале статьи четвертой рассуждение о Белинском и необходимости самоповторов). К сожалению, осталось неизвестным мнение Тургенева об этом цикле. Как можно судить по словам Григорьева в начале статьи «После «Грозы» Островского», и в 1859 году он «долго говорил» с Тургеневым «о многом». Эта статья, тоже публикуемая в настоящем томе, явилась как бы итогом споров — она представляет собой «письма к И. С. Тургеневу», как ее озаглавил сам автор.

Тургенев до самой смерти критика внимательно следил за его творчеством.

Статья первая

[1] Г. Г. А. К. Б. — граф Григорий Александрович Кушелев-Безбородко, меценат и писатель, основавший журнал «Русское слово» и пригласивший Ап. Григорьева сотрудничать в нем.

[2] Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» (1830).

[3] Речь идет о статье А. В. Дружинина «Повести и рассказы И. С. Тургенева» («Библиотека для чтения», 1857, №№ 2, 3, 5). Это действительно одна из самых ценных статей Дружинина, так

как в ней, несмотря на декларации «чистого искусства», содержится серьезный анализ творчества Тургенева в связи с русской жизнью и литературой той поры.

[4] *«Пиччинино»* (1847), *«Теверино»* (1845) — романы Жорж Санд, где главные герои — романтически идеальные характеры, действующие в исключительных ситуациях (Пиччинино — благородный сицилийский разбойник, Теверино — бродяга, затмевающий аристократов своими талантами и добродетелями).

[5] Имеется в виду статья С. С. Дудышкина «Повести и рассказы И. С. Тургенева» («Отечественные записки», 1857, №№ 1, 4). Статья свидетельствовала о полном непонимании Дудышкиным тургеневского творчества: критик отказывал писателю в художественном таланте и предлагал заняться изданием журнала или чтением публичных лекций. Еще более резко, чем Григорьев, охарактеризовал эту статью Чернышевский («Заметки о журналах», «Современник», 1857, № 2).

[6] В романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858).

[7] Идеи о роли типов и местностей Григорьев уже развивал в статье «Взгляд на историю России, соч. С. Соловьева» («Русское слово», 1859, № 1).

[8] Белинский восторженно приветствовал поэму Тургенева «Параша» в большой рецензии («Отечественные записки», 1843, № 5), назвав автора «необыкновенным поэтическим талантом» (Белинский, т. VII, стр. 78).

[9] *Йорик* — герой романа Л. Стерна *«Сентиментальное путешествие»* (1768); Григорьев подчеркивает автобиографический характер главного героя у Стерна.

[10] Имеются в виду две статьи К. С. Аксакова: «Три критические статьи г-на Имрек» («Московский сборник», 1847, стр. 38—39 — отзыв о «Хоре и Калиныче») и «Обозрение современной литературы» («Русская беседа», 1857, кн. 5, отд. IV, стр. 21 — отзыв о «Муму»).

[11] *Дворовая Офелия* — очевидно, Матрена Куликова, героиня рассказа «Петр Петрович Каратаев» (1847).

[12] *Сенанкур* — последователь Руссо, видевший в слиянии человека с природой возврат к гармонической естественности первобытного общества, лишенного противоречий и несчастий цивилизованного мира. Эти идеи нашли отражение и в романе Сенанкура «Оберманн» (1804).

[13] Григорьев цитирует, с некоторыми неточностями, отрывок по первопечатному журнальному тексту («Отечественные записки», 1850, № 4), хотя повесть была издана в 1856 году в доработанном виде и со включением цензурных изъятий.

[14] Второе издание «Записок охотника» было разрешено цензурой 7 февраля 1859 года, появилось в свет в начале мая. Не дождавшись выхода книги, Григорьев написал об отношении Тургенева к природе статью «Несколько слов о законах и терминах органической критики» («Русское слово», 1859, № 5).

[15] Григорьев считал неприемлемой идею пантеистического «растворения» человека в природе, так как для него была непереносима мысль об уничтожении индивидуальности, личности с ее богатым внутренним миром.

[16] Из стихотворения Н. П. Огарева «Друзьям» (начало 1840-х годов).

[17] Из первого и четвертого «Монологов» Огарева (1844—1847). Вторая цитата неточная.

[18] Как будет видно из дальнейших высказываний, Григорьев имеет в виду отрицательный отзыв о «Трех портретах» К. Аксакова в статье «Обозрение современной литературы» («Русская беседа», 1857, т. 1, кн. 5, отд. IV, стр. 18). Однако Григорьев ошибается: Аксаков не называет Лучинова «гнилым». Это эпитет самого Григорьева (статья «Обозрение наличных литературных деятелей», «Москвитянин», 1855, № 15—16, стр. 193).

В «москвитянинский» период критик отрицательно относился к Тургеневу как к представителю «натуральной школы», однако следует учесть, что в рецензиях 1846 года на «Петербургский сборник» Григорьев высоко оценил «Три портрета» («Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции», 9 февраля; «Финский вестник», т. IX, май, отд. X, стр. 31—32).

[19] См. очерк Григорьева «Великий трагик»: герой его Иван Иванович, обладающий рядом автобиографических черт, имеет сходство и с Рудиным.

[20] Имеется в виду Т. Н. Грановский. Григорьев прямо называет его имя в переделанном отрывке данного текста, включенном во вторую статью цикла «Лермонтов и его направление» («Время», 1862, № 11, отд. II, стр. 65—66).

О привнесении в облик Рудина некоторых черт Грановского (наряду с чертами М. А. Бакунина) см. в комментариях М. О. Габель и Н. В. Измайлова (И. С. Тургенев, т. VI, стр. 562—563).

[21] Вероятно, речь идет о комедии А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского», впервые поставленной в Москве в конце 1855 года. Друг, с которым Григорьев спорил, — может быть, А. В. Дружинин, так как в письме к нему от 12 декабря 1856 года Григорьев обещает прислать статью «о драме вообще, о русской драме и сцене в особенности — развитие той жаркой беседы,

которая была у нас с вами и Толстым в Кунцове» («Материалы», стр. 160). Очевидно, об этой беседе пишет Л. Толстой в дневнике от 18 мая 1856 года: «После обеда ездил в Кунцово... Дружинина первого встретил в саду, потом Боткина, вечером пришел Григорьев, и мы болтали до 12-ти весьма приятно» (Толстой, т. 47, стр. 73).

[22] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Есть речи — значенье...».

[23] Весь этот абзац является переработанным вариантом соответствующего места из статьи «Русская изящная литература в 1852 году». Еще с некоторыми изменениями он будет включен в статью четвертую данного цикла (гл. XXII, абзац 6).

[24] См. главу XI «Мертвых душ» и главу XXIV «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя.

[25] Слова из стихотворения Пушкина «Возрождение» (1819).

[26] Речь идет о Пушкине, о его оценке таланта Гоголя (см. «Выбранные места...», глава XVIII, «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ»).

[27] Ср. Гоголь, Театральный разъезд.

[28] Речь идет о статье «Русская литература в 1843 году». Белинский критикует здесь изображение любви в произведениях эпигонов романтизма.

[29] Речь идет о повести Н. А. Некрасова «Макар Осипович Случайный», опубликованной под псевдонимом «Наум Перепельский» («Пантеон» 1840, № 5). Григорьев ошибочно называет журнал — «Репертуар и Пантеон»; слияние двух разных журналов в один произошло лишь в 1842 году.

[30] Речь идет о стихотворениях Н. А. Некрасова «Свадьба» (1855), «Еду ли ночью по улице темной...» (1847), «Влас» (1854).

[31] Григорьев так взволнованно говорит о Хлобуеве потому, что он видел в этом образе черты собственного характера. Об этом он писал М. П. Погодину в письмах от начала января 1856 и 11 мая 1859 годов («Материалы», стр. 149, 243); *на этот факт* — имеется в виду предложение откупщика Муразова Хлобуеву отправиться собирать деньги на церковь («Мертвые души», т. II, заключительная глава).

[32] Крупнейшими представителями «сентиментального натурализма» Григорьев считал Некрасова и Достоевского.

[33] Из стихотворения Н. А. Некрасова «Замолкни, муза мести и печали!..» (1855).

[34] *«Фиеско»* — трагедия Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» (1783).

[35] *«Запутанное дело»* — повесть М. Е. Салтыкова (1848).

[36] Вероятно, имеются в виду реакционные издания Ф. В. Булгарина, Н. И. Греча и близкого к ним в сороковых годах Н. А. Полевого («Сын отечества», «Русский вестник», «Северная пчела»), где защита «квасного» патриотизма и идеализированных ходульных героев в произведениях эпигонов романтизма сочеталась с откровенными доносами *(практически-юридические толки)* на Гоголя и писателей, натуральной школы».

[37] «Евангелие от Матфея», глава 26, ст. 74. *Ротитися* — божиться, клясться.

Статья третья

[1] *«Воспитанница»* была опубликована в журнале «Библиотека для чтения», 1859, № 1. Позднее Григорьев напишет обстоятельную рецензию на эту пьесу: «Воспитанница» Островского на петербургской сцене» («Якорь», 1863, № 42). Высоко оценил «Воспитанницу» и Добролюбов в статье «Темное царство» («Современник», 1859, № 9) и в особой рецензии («Современник», 1859, № 2). Интересно, что в своей рецензии Добролюбов говорит и о «Дворянском гнезде» как о выдающемся литературном событии. Однако сущность анализа «Воспитанницы» у Добролюбова и Григорьева весьма различна.

[2] Здесь и далее, вплоть до первого абзаца главы XVII, в журнальном тексте Лиза названа Ольгой. Ошибка повторится несколько раз и в статье четвертой.

[3] *Гомункулус Вагнера* — искусственный человек, сделанный ученым филистером Вагнером (Гете, Фауст, ч. II, акт 2, сцена «Лаборатория»).

[4] Имеется в виду герой повести И. С. Тургенева «Фауст» (1856) — Павел Александрович Б.

[5] «Евангелие от Матфея», глава 26, ст. 8.

[6] Речь идет о лубочных романах «Прекрасная астраханка, или Хижина на берегу реки Оки» (1836) и «Атаман Буря, или Вольница заволжская» (1835).

[7] В статье «Реализм и идеализм в нашей литературе» Григорьев сопоставит творчество Тургенева и Писемского в целом.

[8] Намек на гонения при Николае I, которым подвергались русские мыслители (Чаадаев, Белинский, Герцен, петрашевцы, славянофилы).

[9] Н. А. Полевой считал себя учеником и популяризатором французского философа-идеалиста Виктора Кузена, основателя «эклектизма», то есть системы, в которой якобы примирены самые

различные философские течения. В действительности эстетика и критическая практика Полевого периода «Московского телеграфа» (1825—1834) были более прогрессивными, чем теория Кузена, хотя и подверглись ее влиянию.

[10] Из первого «Монолога» Н. П. Огарева.

[11] Рецензию на роман «Наталья» (1835) французской писательницы Шарль де Монпеза Григорьев цитирует по изданию: «Сочинения В. Белинского», т. I, М. 1859, стр. 382—385.

[12] Григорьев излагает гегелевскую мысль из «Предисловия» к «Феноменологии духа» (1807). У Гегеля: «Не *результат* есть *действительное* целое, а результат вместе со своим становлением» (Гегель, Сочинения, т. IV, М. 1959, стр. 2).

[13] Из стихотворения Н. П. Огарева «Друзьям».

[14] Намек на статью Добролюбова «Что такое обломовщина?» («Современник», 1859, № 5).

[15] Из первого «Монолога» Н. П. Огарева.

[16] *Нивелер* — уравнитель (от *франц.* niveler — уравнивать).

[17] Речь идет о комедиях В. А. Соллогуба «Чиновник» (1856) и Н. М. Львова «Свет не без добрых людей» (1857) и «Предубеждение» (1858), где главные персонажи — слащаво-добродетельные герои, а также о романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ». Мелкотравчатое обличительство Соллогуба и Львова неоднократно высмеивал Добролюбов.

[18] С. Р. (С. И. Рыжов?) в рецензии на роман «Тысяча душ» («Русский вестник», 1858, октябрь, кн. 2, стр. 307) не соглашался, что весьма практичный Калинович мог быть выпускником Московского университета, развивавшего в студентах духовное, идеальное начало. Это утверждение оспаривал А. В. Дружинин в своей рецензии на роман («Библиотека для чтения», 1859, № 2, отд. IV, стр. 10—11). Дружинин считал, что именно положительным, а не меркантильным свойствам своего характера Калинович и был обязан университету: без его доброго влияния он стал бы безнадежно сухим эгоистом.

[19] Намек на соответствующий эпизод с Бельтовым в романе Герцена «Кто виноват?» (ч. 1, гл. VII); у Герцена — не пять, а шесть месяцев. *Пряжка* — имеется в виду знак выслуги за пятнадцать лет беспорочной службы.

[20] Григорьев подробно анализировал «Идеалиста» А. В. Станкевича в рецензии на альманах «Комета» («Москвитянин», 1851, № 9—10).

[21] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Не верь себе...» (1839).

[22] Из стихотворения А. С. Пушкина «Портрет» (1828).

[23] Имеется в виду ода Шиллера «К радости» (1785).

[24] Из стихотворений Шиллера «Пилигрим» (1803) и «К друзьям» (1802).

[25] Ср. Гете, Годы странствий Вильгельма Мейстера, книга III, глава 1.

[26] Григорьев цитирует стихотворение Гете в своем переводе.

[27] Ср. Гете, Годы странствий Вильгельма Мейстера, книга III, глава 1.

[28] Григорьев ошибся: он цитирует строфу не из «Старого дома» Огарева, а из «Nocturno».

[29] Стихотворение Лермонтова «Утес» (1841).

[30] *Реформа* — имеются в виду преобразования Петра I.

Статья четвертая и последняя

[1] Это место заимствовано из статьи «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства», глава IX.

[2] Из стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» (1826).

[3] В «Эстетике» Гегеля (кн. II, отд. II, гл. 2) так говорится об античных статуях богов: «Мы читаем в их образах предстоящую им судьбу и развертывание этой судьбы... которое ведет само классическое искусство навстречу к его гибели» (Гегель, Сочинения, т. XIII, М. 1940, стр. 58).

[4] Трагедия Эсхила «Прометей».

[5] Григорьев цитирует «Систему трансцендентального идеализма» Шеллинга (1800), раздел VI, § 3. *Интеллигенция* — здесь: интеллект, разум.

[6] Речь идет о статье Белинского «Литературные мечтания».

[7] Намек на статью Добролюбова «Что такое обломовщина?». Григорьев огрубляет и даже искажает идеи Добролюбова: последний был очень далек от того, чтобы в заповеди «возлюби труд» видеть панацею от всех российских бед. Это очевидно и в его анализе образа Штольца.

[8] Очерк И. А. Гончарова «Иван Савич Поджабрин» написан в 1842 году, а опубликован в 1848-м. «Обыкновенная история» напечатана в 1847 году.

[9] Имеется в виду рецензия реакционного журналиста Л. Бранта (криптоним «Я. Я. Я.») на роман «Обыкновенная история» («Северная пчела», 1847, №№ 88, 89).

[10] Намек на повесть И. И. Панаева «Родственники» (1847).

[11] *Наташа* — героиня этой повести.

[12] Речь идет о книге Гончарова «Фрегат «Паллада», в 2-х томах, СПб. 1858.

Григорьев, отрицательно оценивая «Фрегат «Паллада», резко разошелся с мнением многих своих современников (ср. восторженную рецензию А. В. Дружинина в «Современнике», 1856, № 1). Положительная оценка и книги Гончарова, и рецензии Дружинина дана в более поздней рецензии Н. А. Добролюбова («Современник», 1858, № 6). См. также обзор С. С. Дудышкина «Журналистика» («Отечественные записки», 1856, № 1) и др. Однако А. И. Герцен опубликовал крайне ядовитую заметку «Необыкновенная история о цензоре Гон-ча-ро из Ши-Пан-Ху» («Колокол», 1857, 1 декабря, стр. 49). Возможно, метафорические эпитеты, данные Гончарову Герценом: «японское членовредительство» (там же), «японский цензор» («Колокол», 1858, 15 июня, стр. 140), повлияли на иронические формулы Григорьева: «японские воззрения», «сознание автора... застряло в Японии».

[13] Отрывок «Сон Обломова» был опубликован на десять лет раньше полного текста романа, в 1849 году.

[14] Помимо настоящего цикла, Григорьев имеет в виду статью Г. А. Кушелева-Безбородко «О значении романа нравов в наше время» («Русское слово», 1859, № 7).

[15] Григорьев в журнальном тексте оговорился, назвав Агафью Матвеевну — Агафьей Федосеевной.

[16] Имеется в виду статья Н. Ахшарумова о «Дворянском гнезде» (сб. «Весна», СПб. 1859, стр. 365), автора печально знаменитой статьи «О порабощении искусства» («Отечественные записки», 1858, № 7). Несколько раньше Григорьева дал уничтожающую характеристику статье Ахшарумова о Тургеневе Н. А. Добролюбов в своей рецензии на сборник «Весна» («Современник», 1859, № 6).

[17] Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Вновь я посетил...» (1835).

[18] Последующие два абзаца (и обе цитаты) заимствованы из статьи «Русская изящная литература в 1852 году» (гл. II).

[19] Цитата из поэмы Тургенева «Помещик».

[20] Там же.

[21] Григорьев здесь слишком односторонне трактует Добролюбова. Несколько месяцев спустя в статье о романе Тургенева «Накануне» («Современник», 1860, № 3) Добролюбов сопоставит Лаврецкого с Обломовым и отметит, что драматизм Лаврецкого «заключается уже не в борьбе с собственным бессилием, а в столкновении с такими понятиями и нравами, с которыми борьба действительно устрашит самого энергического и смелого человека»; поэто-

му пассивность Лаврецкого «в этом трагическом столкновении» извинительна (Добролюбов, т. 6, стр. 103, 104).

[22] Очевидно, намек на отца А. И. Герцена (только звали его — Иван Алексеевич), обрисованного в «Былом и думах», часть I, главы I—V (Григорьев мог прочесть эти главы в «Полярной звезде» Герцена, кн. II, Лондон, 1856). *Сенатор* — дядя Герцена, Лев Алексеевич Яковлев.

[23] Перед смертью Фонвизин был подвержен религиозно-покаянным настроениям. Григорьев мог узнать об этом из книги П. А. Вяземского «Фонвизин», СПб. 1848.

[24] Григорьев имеет здесь в виду впечатления собственного детства и юности (см. его мемуары «Мои литературные и нравственные скитальчества»).

[25] См. «Евгений Онегин», глава первая, строфа V.

[26] Неточная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «К портрету» (1840).

[27] *Улинька* — героиня второго тома «Мертвых душ» Гоголя.

[28] Перечислены героини драм А. Н. Островского «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», «Бедная невеста».

[29] См. стихотворения А. А. Фета «Как ум к ней идет, как к ней чувство идет...» (1842) и «Чудная картина...» (1842).

[30] См. стихотворение Я. П. Полонского «Иногда» (1850-е годы).

[31] Григорьев считал, что А. Н. Майков в душе тянется к идеалу, «абсолюту», а внешне он — «простодушный» лирик и последователь «крабборского» реализма (по имени Джорджа Крабба, представителя английского реализма): см. письма Григорьева к Майкову от 29 ноября 1857 года («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 139, 1963, стр. 346) и от 9 января 1858 года («Материалы», стр. 216—217).

[32] Единственная статья об «Обломове», где Григорьев мог встретить сравнение пушкинской Татьяны с Ольгой,— «Что такое обломовщина?» Добролюбова, но имена этих героинь упомянуты там в несколько ином контексте. Добролюбов отмечает, что Ольга разлюбила Обломова, в то время как Татьяна порывает с Онегиным, лишь следуя «внешнему нравственному долгу» (Добролюбов, т. 4, стр. 342).

[33] Ср. Островский. Не в свои сани не садись, действие III, сцена 1, явление 3.

[34] *Любовь Александровна Круциферская* — героиня романа А. И. Герцена «Кто виноват?».

[35] См. «Евгений Онегин», глава восьмая, строфа LI.

[36] Ср. стихотворение А. С. Пушкина «Красавица» (1832).

[37] Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Портрет» (1828).

ПОСЛЕ «ГРОЗЫ» ОСТРОВСКОГО. ПИСЬМА К ИВАНУ СЕРГЕЕВИЧУ ТУРГЕНЕВУ

Впервые статья появилась в газете «Русский мир», 1860, № 5, 16 января, стр. 20; № 6, 20 января, стр. 24; № 9, 30 января, стр. 35—36; № 11, 6 февраля, стр. 44.

Письмо первое. Неизбежные вопросы

[1] Ср. И. С. Тургенев, Дворянское гнездо, глава XXXIII.

[2] Неточная цитата из драматического очерка Н. В. Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1842).

[3] Премьера «Грозы» состоялась в Петербурге 2 декабря 1859 года, в Александринском театре. И. С. Тургенев не был на премьере, но знал пьесу: 27 ноября на его квартире Островский читал «Грозу» (см. письмо Тургенева А. А. Фету от 28—29 ноября 1859 года; Тургенев, Письма, т. III, стр. 375).

[4] См. Шекспир, Гамлет, акт II, сцена 2.

[5] Об этой встрече нет никаких сведений.

[6] Речь идет о «реальной критике» Н. А. Добролюбова. О споре Григорьева с «теоретиками» и «эстетиками» см. вступительную статью.

[7] «Материальное» здесь противополагается «идеальному», духовному началу, так как, с точки зрения А. Григорьева, «эстетики» типа А. В. Дружинина стали равнодушны к идеалу и возвышенным чувствам, проповедуя чисто физиологическое наслаждение искусством.

[8] А. Григорьев выслушивал упреки в том, что сумбурно мыслит и непонятно излагает свои мысли, и от близких друзей. Например, всего за несколько месяцев до того, как была написана статья, у Григорьева на этой почве произошла ссора с Я. П. Полонским (см. об этом письмо Я. П. Полонского к А. А. Фету в ноябре 1889 года. — «Материалы», стр. 340).

[9] *Философия тождества* — одно из определений философии Шеллинга, идеи которого оказали на Григорьева большое влияние.

[10] В романе И. С. Тургенева «Рудин» женоненавистник Пигасов уверял, что женщина может сказать, что «дважды два — стеариновая свечка» (гл. II).

[11] Статья Н. А. Добролюбова «Темное царство» («Современник», 1859, №№ 7, 9). Знаменитая статья Добролюбова о «Грозе» — «Луч света в темном царстве» («Современник», 1860, № 10) — еще не была тогда написана.

[12] Царская цензура много лет запрещала постановку пьесы «Свои люди — сочтемся!» (1849) на сцене. Премьера состоялась ровно через год после напечатания этих строк Ап. Григорьева — 16 января 1861 года, в петербургском Александринском театре.

[13] Григорьев, очевидно, успел забыть содержание добролюбовской статьи, ибо его изложение идей критика («протестантка Липочка»; а далее пойдет речь о «протестантках Матрене Савишне и Марье Антиповне» из «Семейной картины») по меньшей мере неточно. В действительности в статье Добролюбова говорится об уродующем воздействии самодурства на Липочку, Марью Антиповну и других героинь, что порождает в их характерах не протест, а лицемерие, черствость и новое самодурство.

[14] Имеется в виду рецензия А. Пальховского «Гроза». Драма А. Н. Островского» («Московский вестник», 1859, № 49). Действительно, «юный рецензент» вульгаризировал идеи Добролюбова о «темном царстве» и истолковал образ Катерины как сатирический, отрицательный. Позднее Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» резко иронически отзовется об этой статье Пальховского (Добролюбов, т. 6, стр. 296).

[15] Статья А. Пальховского «О русской женщине. По поводу романа г. Гончарова «Обломов» (Посвящается исключительно читательницам)» («Московский вестник», 1859, № 28) содержала наивные советы женщинам немедленно бросить «хозяйственные хлопоты» и заняться нравственным и интеллектуальным воспитанием мужчин. Нелепо усматривать в такой статье воздействие идей Добролюбова, как это делает ниже Ап. Григорьев.

[16] *«Небожественная комедия»* (1835) — драма польского поэта Зыгмунта Красиньского, где автор, по словам А. Мицкевича, сталкивает «лицом к лицу представителей двух общественных порядков, двух миров: мира умирающего и мира нарождающегося» — аристократии и революции (см. анализ этой поэмы: Адам Мицкевич, Собр. соч., т. 4, М. 1954, стр. 397—437).

[17] Ср. Островский, Гроза, действие IV, явление 1.

[18] Григорьев был поклонником творчества Вагнера и в своих статьях оставил интересные суждения о его творчестве: см. рецензию «Юдифь», опера в пяти актах А. Н. Серова» («Якорь», 1863, № 2), и обзор «Русский театр» («Эпоха», 1864, № 1—2).

[19] С художниками-фламандцами Дружинин сравнивал И. А. Гончарова в рецензии «Русские в Японии в начале 1853 и в конце 1854 годов. Из путевых заметок И. А. Гончарова. СПб. 1855» («Современник», 1856, № 1, отд. III, стр. 12—16). Об отношении Григорьева к «Фрегату «Паллада» Гончарова см. прим. 12 к циклу «И. С. Тургенев...», статья четвертая.

[20] *Гибеллины* — политическая «партия», в городах средневековой Италии, сторонница империи, боровшаяся с гвельфами, защитниками власти папы.

[21] Кальдерон был католическим священником, придворным капелланом. Религиозные мотивы нашли отражение и в его пьесах.

[22] См. «Евгений Онегин», глава четвертая, строфа XXII.

[23] Критике подвергались главным образом пьесы Островского «москвитянинского» периода (первой половины 1850-х годов). Обзор основных критических статей той поры см. в книге: Г. П. Пирогов, А. Н. Островский. Семинарий, Л. 1962, стр. 8—18.

[24] Речь идет о грубой статье некоего Н. П. Некрасова «Сочинения А. Островского» («Атеней», 1859, № 8). Это был последний номер журнала, просуществовавшего менее полутора лет. «Атеней» издавался группой московских либеральных западников во главе с Е. Ф. Коршем, успехом не пользовался и закрылся из-за малого числа подписчиков.

Григорьев повторил характеристику Добролюбова, назвавшего в «Темном царстве» статью Н. П. Некрасова «нахальной» (Добролюбов, т. 5, стр. 15).

[25] Имеется в виду статья Н. Н. «Сочинения А. Островского» («Отечественные записки», 1859, №№ 7, 8), заканчивавшаяся советом драматургу «мыслить, мыслить и мыслить». И здесь Григорьев согласен с Добролюбовым, усмотревшим в статье одни «нелепости» (Добролюбов, т. 5, стр. 73). Статья Н. Н. долгое время приписывалась С. С. Дудышкину. В действительности ее автор — Н. С. Назаров (см. Н. И. Тотубалин, Кто был автором статьи «Сочинения А. Островского» в журнале «Отечественные записки» за 1859 г.? — «Ученые записки Ленинградского университета», серия филологических наук, вып. 58, 1960).

[26] Ср. «Евгений Онегин», глава седьмая, строфа XXV.

[27] Ср. Островский, Праздничный сон — до обеда, картина II, явление 3.

[28] Ср. Островский, В чужом пиру — похмелье, действие II, явление 2.

[29] Там же, явление 6.

[30] *Неуеденов* — герой комедии «Праздничный сон — до обеда».

[31] См. Островский, Не сошлись характерами, картина III, явление 4.

[32] Намек на статью А. В. Дружинина «Сочинения А. Островского» («Библиотека для чтения», 1859, № 8).

[33] Речь идет о рецензии: М. И. Дараган, Гроза. Драма г-на Островского («Русская газета», 1859, № 8).

[34] Имеется в виду рецензия: «Гроза» (Драма в 5 действиях А. Н. Островского)» («Наше время», 1860, №№ 1, 4). Автор ее — Н. Ф. Павлов, что раскрылось в последующей журнальной полеми-

ке. Резко критиковал рецензию Н. Ф. Павлова Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве».

[35] Источник выражения—«Жизнь Мольера», написанная Вольтером. Мольер якобы произнес эту фразу, когда нищий, которому он подал золотую монету, догнал его и спросил, не по ошибке ли он получил золотой. Voltaire, Vie de Molière (Œuvres de J. B. Poquelin de Molière, t. I, Paris, 1817, p. 17).

[36] А. Гиероглифов, Театральная летопись («Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 48).

Письмо второе. Попытки разрешений

[1] Ср. А. С. Пушкин, Полтава, песнь третья.

[2] «Новым словом» Григорьев впервые назвал творчество Островского в статье «Русская литература в 1851 году». Над этим выражением иронизировали почти все периодические издания той поры: например, И. И. Панаев — в «Заметках и размышлениях Нового Поэта по поводу русской журналистики» («Современник», 1852, № 2, отд. VI, стр. 289); А. В. Дружинин — в «Письмах иногороднего подписчика о русской журналистике» («Библиотека для чтения», 1852, № 4, отд. VII, стр. 210); А. Д. Галахов — в обзоре «Журналистика» («Отечественные записки», 1852, № 4, отд. VI, стр. 129); П. Н. Кудрявцев — в статье «Русская литература в 1852-м году. Статья первая» («Отечественные записки», 1853, № 1, отд. IV, стр. 45—55).

Авторство двух последних статей раскрыто: Б. Ф. Егоров, Библиография трудов С. С. Дудышкина («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 119, 1962, стр. 224).

«Новое слово» высмеяно также в стихотворении Козьмы Пруткова «Безвыходное положение» («Современник», 1854, № 3), где пародируется лексика и стиль критических статей Григорьева.

[3] Здесь и ниже Григорьев упоминает произведения Островского, опубликованные в «Московском городском листке» 1847 года под названиями «Картина семейного счастья» (№№ 60, 61); «Сцены из комедии «Несостоятельный должник» (№ 7); «Записки замоскворецкого жителя» (№№ 119—121).

[4] А. Н. Островский на первом этапе работы над комедией «Свои люди — сочтемся!» пользовался незначительной помощью актера и драматурга Д. А. Горева-Тарасенкова, почему под «Сценами из комедии...» и появились инициалы обоих (А. О. и Д. Г.). Но в дальнейшем Островский продолжил работу над пьесой один и, естественно, поставил под ней лишь свою подпись. Неожиданно в

1856 году либеральная печать, особенно «Санкт-Петербургские ведомости», обвинила Островского в утаивании соавторства Горева, что вызвало бурную журнальную полемику (см. о ней: А. Ревякин, А. Н. Островский и Д. А. Горев (К творческой истории комедии «Свои люди — сочтемся!») («Русская литература», 1963, № 4).

[5] Из цензурных соображений Островский был вынужден переработать текст пьесы «Свои люди — сочтемся!» для собрания сочинений 1859 года. В новом варианте пьеса заканчивалась приходом квартального и неудачной попыткой Лазаря Подхалюзина дать ему взятку. Интересно, что Добролюбов в статье «Темное царство» тоже выразил недовольство изменениями в пьесе и истолковал последний эпизод в последней его редакции как типичный для Подхалюзина.

[6] Действительно, поправки Островского в пьесе «Не так живи, как хочется» для издания 1859 года невелики, но существенны. Автор, однако, как справедливо отметил Григорьев, не избежал противоречий; с одной стороны, речь Петра стала проще и естественнее, с другой — в его характере усилены черты изломанности, истеричности; некоторые длинноты драматург сократил, но появились новые.

[7] Имеются в виду рассказы В. И. Даля о купечестве и мещанстве: «Колбасники и бородачи» (1844), «Отец с сыном» (1848) и др.

[8] «Сон по случаю одной комедии» опубликован в «Москвитянине», 1851, №№ 7, 9—10. Ниже Григорьев неточно цитирует окончание статьи (№ 9—10, отд. II, стр. 119—121).

[9] Неодобрительные (но без всякого «остервенения») отзывы о «Сне...» Алмазова: И. И. Панаев, Заметки Нового Поэта о русской журналистике («Современник», 1851, № 5, отд. V, стр. 52—53); А. Д. Галахов, «Москвитянин» («Отечественные записки», 1851, № 8, отд. VI, стр. 141—142). Авторство Галахова раскрывается на основании его собственноручного списка трудов (ИРЛИ, ф. 419, № 52, л. 61).

[10] Намек на А. В. Дружинина, который уверял, что Островский подражает Гоголю, но не сказал еще нового слова в литературе («Письма иногороднего подписчика о русской журналистике», «Библиотека для чтения», 1852, № 4, отд. VII, стр. 210).

[11] Имеются в виду анонимные рецензии на альманах «Комета», где был опубликован «Неожиданный случай» («Современник», 1851, № 5; «Отечественные записки», 1851, № 5). Автором второй из них был, очевидно, П. Н. Кудрявцев, которому принадлежат все известные нам отзывы об Островском в «Отечественных записках» начала 1850-х годов.

[12] *Вихорев, жена Маломальского, тетушка* (Арина Федотовна) — герои комедии Островского «Не в свои сани не садись».

[13] Подразумевается рецензия И. С. Тургенева на «Бедную невесту» («Современник», 1852, № 3).

[14] В обзоре П. Н. Кудрявцева «Журналистика» («Отечественные записки», 1853, № 4). Авторство П. Н. Кудрявцева раскрыто Н. И. Тотубалиным («Ученые записки Ленинградского университета», серия филологических наук, вып. 33, 1957, стр. 80).

[15] Здесь и ниже излагаются точки зрения, выраженные в рецензиях на «Бедность не порок» Н. Г. Чернышевского («Современник», 1854, № 5) и П. Н. Кудрявцева («Отечественные записки», 1854, № 6). Авторство Кудрявцева атрибутировано на основании книги: «Воспоминания К. Н. Бестужева-Рюмина (до 1860 года)», СПб. 1900, стр. 41.

[16] Имеется в виду пьеса А. Красовского «Жених из Ножевой линии» (СПб. 1854), а также драмы А. А. Потехина (см. Л. Лотман, А. Н. Островский и русская драматургия его времени, изд. АН СССР, М.—Л. 1961).

[17] См. в программной статье Е. Ф. Корша «Взгляд на задачи современной критики»: «В Индии английский солдат, а в Стирии австрийский жандарм являются орудиями образованности» («Атеней», 1858, № 1, стр. 65). См. также И. К. Бабст, Три месяца за границей. Письмо 2-е, «Атеней», 1858, № 45, стр. 67—68. С другой стороны, редакция «Атенея» постоянно выражала симпатии угнетенным народам: чехам, сербам, грекам. См., например, в том же цикле Бабста «Письмо 6-е. Прага» («Атеней», 1859, № 8).

[18] В течение 1859 года в журнале постоянно печатались корреспонденции Н. В. Берга из Италии; в очерке «На обратном пути» Берг лирически восхваляет Россию (1859, октябрь, кн. I, «Современная летопись», стр. 236—237).

В редакционном предисловии «Статья г. Якушкина в «Русской беседе» осуждается псковская полиция за арест **писателя** П. И. Якушкина, однако тут же содержатся и оговорки: полиция имела право заподозрить человека, переодевшегося в народную русскую одежду («Русский вестник», 1859, сентябрь, кн. I, «Современная летопись», стр. 94).

[19] Григорьев не прав, так как Н. А. Добролюбов с самого начала своей деятельности считал народность главнейшей проблемой развития литературы как искусства. См. его статьи «Кольцов А. В.», «О степени участия народности в развитии русской литературы», из более поздних статей — «Луч света в темном царстве», «Кобзарь» Тараса Шевченко».

Понимание народности у критиков было различное: Добролюбов понимал под народностью искусства отражение интересов трудящихся масс, Григорьев стремился возвести народность в обще-

национальную категорию, лишенную сословных и иных социальных различий.

[20] Герой пьесы Островского «Семейная картина» (1847).

[21] См. прим. 28 к статье «Русская изящная литература в 1852 году».

[22] Пьеса А. А. Потехина «Суд людской — не божий» опубликована в «Москвитянине», 1854, № 23.

ИСКУССТВО И НРАВСТВЕННОСТЬ. НОВЫЕ GRÜBELEIEN ПО ПОВОДУ СТАРОГО ВОПРОСА

Впервые напечатано в журнале «Светоч», 1861, № 1, отд. III, стр. 1—22.

[1] Неточная цитата из предисловия В. Гюго к его повести «Последний день приговоренного к смерти» (1832).

[2] Статья опубликована в славянофильском журнале «Русская беседа», 1856, т. 3.

[3] Григорьев упоминает самые реакционные журналы: «Домашнюю беседу» (1858—1877) В. И. Аскоченского и «Маяк» (1840—1845) С. А. Бурачка и П. А. Корсакова.

[4] Имеется в виду статья самого Григорьева «О правде и искренности в искусстве» (о Байроне — раздел IV, о Жорж Санд — раздел V статьи).

[5] Утрированное изложение идей диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности».

[6] Григорьев смешивает различные вещи. Публицисты «Современника» в пылу полемики несколько принижали порой значение пушкинской поэзии. Но спор этот шел вокруг проблем идейного содержания, а не в связи с так называемой «нравственностью». См., например, в рецензии Добролюбова на «Перепевы. Стихотворения Обличительного поэта. СПб. 1860» («Современник», 1860, № 8): «Художественный, младенчески-беззаботный и грациозно-ребяческий период нашей поэзии был уже завершен Пушкиным» (Добролюбов, т. 6, стр. 212). В мракобесной же «Домашней беседе» творчество Пушкина отрицалось как раз с религиозно-«нравственных» позиций (см. в № 28 за 1860 год статью «Позвольте сметь свое суждение иметь!», принадлежащую, очевидно, редактору В. И. Аскоченскому).

[7] См. прим. 34 к статье первой «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина».

[8] См. прим. 39, там же.

[9] Неточная цитата из поэмы М. Ю. Лермонтова «Сказка для детей».

[10] Неточная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «В начале жизни школу помню я...» (1830).

[11] Обычная ошибка Григорьева: он смешивает самодержавный или религиозный деспотизм с революционной диктатурой.

[12] Пушкин привел эту цитату в предисловии ко второму изданию поэмы «Руслан и Людмила» (СПб. 1828) как мнение «первоклассного отечественного писателя». Большинство пушкинистов считает, что имеется в виду И. И. Дмитриев (см. Пушкин, т. IV, стр. 490, 544).

[13] Романтическая повесть «Лес» Н. Дмитриева опубликована в журнале «Отечественные записки», 1860, № 3. Вскоре Григорьев напишет о повести статью «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой» («Время», 1861, № 3).

[14] Сюжет стихотворения В. Крестовского «Гитана» («Русский мир», 1860, № 73, 21 сентября): романтическая красавица предлагает себя молодому нищему в ответ на просьбу о подаянии.

[15] О «безнравственности» «Грозы» и особенно образа Катерины в этой пьесе говорили Н. Ф. Павлов (см. прим. 34 к статье «После «Грозы» Островского»), А. Пальховский (см. прим. 14, там же), Н. Н — ский («Новая драма г. Островского», «Московские ведомости», 1860, № 1).

[16] «Воспитанницу» находил безнравственной Н. Д. Ахшарумов в рецензии на пьесу (сб. «Весна», СПб. 1859). Добролюбов в рецензии на сборник дал уничтожающую характеристику этой статье.

«Воспитанница» вызвала неудовольствие драматической цензуры и III Отделения, и постановка ее на сцене была запрещена.

[17] *Лупанарные истории* (от *лат.* lupanar — публичный дом) — имеются в виду, очевидно, очерки И. И. Панаева о столичных гризетках («Камелии», «Дама из петербургского полусвета» и др.). Ср. резкий отзыв Григорьева об этих очерках Панаева в письме к Е. Н. Эдельсону от 13 (25) декабря 1857 года («Материалы», стр. 201—202).

[18] Количество отзывов о романе «Накануне» чрезвычайно велико (см. И. С. Тургенев, т. VIII, стр. 523—541). Но наряду с «дикими» отзывами М. И. Дарагана и Н. Ф. Павлова («Наше время», 1860, №№ 9, 17), В. И. Аскоченского («Домашняя беседа», 1860, № 29) и др. были серьезные рецензии. Особую известность получила статья Добролюбова («Современник», 1860, № 3).

Героиню повести «Первая любовь» обвинила в «безнравственности» газета «Наше время» (статьи М. И. Дарагана, Н. П. Грот, М. Власьева в №№ 9, 13, 17, 18 за 1860 год). Другое имел в виду

отрицательно отозвавшийся о повести Добролюбов: он считал неестественным сам образ Зинаиды (рецензия «Стихотворения Ивана Никитина», «Современник», 1860, № 4).

[19] Имеется в виду роман А. И. Герцена.

[20] См. Шекспир, Гамлет, акт III, сцена 1.

[21] Имеются в виду статьи: М. Достоевский, «Гроза». Драма в пяти действиях А. Н. Островского, и Н. Соколовский, «Накануне» (Повесть Тургенева...).

[22] Болгария с конца XIV века находилась под владычеством Турции и лишь после русско-турецкой войны 1877—1878 годов получила самостоятельность. *Совесть* — имеется в виду отсутствие свободы совести, то есть свободы вероисповедания.

[23] Имеется в виду глава XX романа «Накануне». Однако скульптор Шубин вылепил Инсарова в виде барана, а не вола.

[24] Имеется в виду глава XV (сцена Инсарова с пьяным немецким офицером).

[25] Речь идет о западничестве 1840-х годов. Однако по отношению к Тургеневу это несправедливо.

[26] Слова Лизы из главы XXVI романа «Дворянское гнездо».

[27] Григорьев неточно процитировал народную песню, опубликованную в «Отечественных записках», 1860, № 5, стр. 140 («Русские песни из собрания П. И. Якушкина»).

[28] *Любовь Гордеевна* и *Анна Ивановна* — действующие лица комедии Островского «Бедность не порок», *Груша* — героиня драмы «Не так живи, как хочется».

[29] Речь идет о статье девятой из цикла «Сочинения Александра Пушкина» (см. Белинский, т. VII, стр. 501).

[30] Цитата из Библии («Бытие», глава 2, ст. 24).

[31] «Северная пчела» (1825—1864) в 1840-х годах — реакционная газета, издававшаяся Ф. В. Булгариным и Н. И. Гречем.

[32] Григорьев неоднократно упоминает повести П. Н. Кудрявцева «Последний визит», «Без рассвета» и И. И. Панаева «Родственники» как характерные произведения русской литературы 1840-х годов.

[33] В статье «Темное царство» Добролюбов счел нужным рассматривать не славянофильские увлечения Островского «москвитянинского» периода, а объективный смысл конфликтов в пьесах той поры, связанный с разоблачением самодурства.

[34] Имеется в виду заключительная сцена драмы «Не так живи, как хочется».

[35] Ср. там же, действие II, явление 2.

[36] Эта оценка Григорьевым «Семейной хроники» С. Т. Аксакова сходна с суждениями, высказанными Добролюбовым в статье

«Деревенская жизнь помещика в старые годы» («Современник», 1858, № 3).

[37] *Русаков* — герой пьесы Островского «Не в свои сани не садись»; *Илья Иваныч* — Обломов-отец из романа Гончарова.

РЕАЛИЗМ И ИДЕАЛИЗМ В НАШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(По поводу нового издания сочинений Писемского и Тургенева)

Впервые напечатано в журнале «Светоч», 1861, № 4, стр. 1—26. В несколько переделанном варианте статья была опубликована Григорьевым в журнале «Якорь» в виде двух статей: «О реализме в искусстве и литературе» (1863, № 13, стр. 241—244) и «О Писемском и его значении в нашей литературе» (№ 18, стр. 341—345).

Отношение Григорьева к Писемскому существенно менялось в разные периоды его деятельности. В начале 1850-х годов критик, хотя и отмечал у Писемского опасность «равнодушия», но в целом положительно оценивал его произведения за «простоту» взгляда на действительность. Он пытался противопоставить его сочинения произведениям «натуральной школы», якобы выбиравшей нарочито болезненные и «тревожные» характеры и ситуации (обзорные статьи о русской литературе 1851 и 1852 годов). К концу десятилетия, когда Григорьев изменил свое отношение к «тревожным» («хищным») литературным характерам, он стал чувствовать к Писемскому значительно меньше симпатии, что особенно заметно в данной статье: здесь он критикует писателя за отсутствие у него идеала и «антипоэтичность» мышления.

И в том и другом случае Григорьев разошелся с мнением большинства демократических и либеральных критиков, сдержанно встретивших дебют писателя и очень высоко оценивавших его успехи во второй половине 1850-х годов. Н. А. Добролюбов, подобно Григорьеву, критически относился к творчеству Писемского конца 1850-х годов. Но, в противоположность Григорьеву, он считал главным недостатком Писемского предвзятость, тенденциозность заранее намеченной реакционной идеи, искажающей смысл произведения.

В 1860-х годах Григорьев сомкнулся с демократической критикой — в оценке романа Писемского «Взбаламученное море»: в серии статей об этом романе он назвал автора «органом мещанской реакции» («Якорь», 1863, № 24, стр. 464).

[1] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...».

[2] Из стихотворения Ап. Григорьева «К Лавинии» (1843).

[3] Наиболее крупным представителем «капризной» поэзии Григорьев считал Фета (см. «Русская изящная литература в 1852 году»). В конце 1850-х — начале 1860-х годов демократическая критика весьма неодобрительно отзывалась о творчестве Фета, считая его камерным и далеким от общественной проблематики.

[4] *Гремин, Лидин* — герои повестей А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание» (1830), «Вечер на бивуаке», «Второй вечер на бивуаке» (1823). *Звонский* — в произведениях Марлинского отсутствует.

[5] Недоброжелательный отзыв о Жорж Санд напечатали «Отечественные записки», 1861, № 1, отд. IV, «Обзор иностранной литературы», стр. 62.

Относительно «Библиотеки для чтения» Григорьев ошибается: в 1861 году в журнале не было ни одного отрицательного суждения о писателе, более того: одновременно с номером «Светоча», где опубликована данная статья, появилась апрельская книжка «Библиотеки для чтения», в которой было начато печатание перевода романа Жорж Санд «Маркиз де Вильмер».

[6] *Теоретические романы* — произведения Жорж Санд 1840-х годов, в которых отразилось влияние мистических и социально-утопических теорий («Графиня Рудольштадтская», «Мельник из Анжибо», «Грех господина Антуана» и др.); *несчастные записки* — мемуары Жорж Санд «История моей жизни» (1854—1856), где подробно, откровенно и с романтической экзальтацией рассказана жизнь писательницы. В России сокращенный перевод опубликован Н. Г. Чернышевским в «Современнике» 1855—1856 годов.

[7] Разделяя вместе с демократической критикой презрение к либеральной «обличительной» литературе, Григорьев ошибочно причислял к ней и М. Е. Салтыкова-Щедрина, считая его чуть ли не родоначальником этого направления (см., например, статью «Парадоксы органической критики», письмо первое, 1864). За три месяца до смерти, 8 июня 1864 года Григорьев пишет Н. Н. Страхову, что собирается приняться за «основательную статью о Щедрине и обличительной литературе вообще» («Ученые записки Тартуского гос. университета», т. 167, 1965, стр. 167). Статья, очевидно, не была написана.

Нужно учесть, что заблуждение Григорьева в 1850-х годах частично разделяла и демократическая критика «Современника». Добролюбов, имея в виду тот громадный поток либеральных подражаний, который вызвали к жизни «Губернские очерки», считал Щедрина родоначальником «обличительной» литературы, однако не отождествлял публициста с его эпигонами. См. об этом в ста-

тье: Г. В. Иванов, Добролюбов и «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина, в сборнике «Н. А. Добролюбов — критик и историк русской литературы», изд. ЛГУ, 1963, стр. 42—46.

[8] Ср. Гораций, Сатиры, книга первая, сатира четвертая, строка 62.

[9] Откровенная самокритика. Григорьев был снисходителен к молодым поэтическим дарованиям и склонен был порой преувеличивать их талант. Иногда потом он раскаивался в этом, как, например, в случае с В. В. Крестовским (см. «Материалы», стр. 272. Очевидно, и в данной статье Григорьев вспомнил именно В. В. Крестовского). Иногда, несмотря на скептические суждения товарищей, критик упорствовал в своих заблуждениях, как это было, например, с К. К. Случевским (см. там же). Увлечение Григорьева поэзией Случевского неоднократно служило мишенью насмешек «Искры» (см. И. Ямпольский, Сатирическая журналистика 1860-х годов, М. 1964, стр. 121).

[10] «Альбомными побрякушками» назвал некоторые лирические стихотворения Пушкина Добролюбов в рецензии «Стихотворения Ивана Никитина» («Современник», 1860, № 4; Добролюбов, т. 6, стр. 170).

[11] Григорьев имеет в виду статьи Гымалэ (псевдоним Ю. А. Волкова), критика и фельетониста «Санкт-Петербургских ведомостей» (см. о «Сарданапале» Байрона — 1861, № 38, 16 февраля, стр. 197—198; о Печорине — 1860, № 190, 2 сентября, стр. 991). Гымалэ иронизировал над классиками с позиций «реалистического утилитаризма» 1860-х годов. С той же точки зрения критиковал он статьи Ап. Григорьева. «Искра» в фельетоне «Литературные вести» (1860, № 35, стр. 375—376) свела в предполагаемом разговоре Григорьева и Гымалэ и иронически издевалась над обоими, считая обе концепции достойными осмеяния.

[12] Очевидно, имеется в виду журнал «Искра», предмет постоянного негодования Григорьева в статьях 1860-х годов и в личных письмах. Иногда гнев Григорьева был справедлив (когда «Искра» допускала ту или иную бестактность или когда ее сатира скатывалась к либеральному «обличительству»), но в целом недовольство Григорьева объясняется коренным его несогласием с демократическим направлением журнала.

[13] См. статью «Искусство и нравственность. Новые Grübeleien по поводу старого вопроса» в наст. сборнике.

[14] Имеются в виду статьи «Русская литература в 1850 году» и «Русская литература в 1851 году» («Отечественные записки», 1851, № 1, отд. V, стр. 25—26; 1852, № 1, отд. V, стр. 15—32). Автор первого отзыва — А. Д. Галахов, второго — П. Н. Кудрявцев, что

доказывается собственноручным списком трудов Галахова (ИРЛИ, ф. 419, № 52, лл. 60, 115, 125).

[15] *Павел Бешметев* и *Бахтиаров* — герои повести «Тюфяк» Писемского; *Мамилова* — героиня повести «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына (Брак по страсти)».

[61] Повесть Писемского «M-r Батманов» подверглась критике в статье С. С. Дудышкина «Русская литература в 1852 году» («Отечественные записки», 1853, № 1, отд. IV, стр. 13—15) за «резкое» разоблачение «столичного льва» и за медленность действия.

[17] Имеется в виду заключительная часть статьи первой обзора «Русская литература в 1851 году» («Отечественные записки», 1852, № 1, отд. V, стр. 34—35). Эта часть статьи принадлежит перу А. Д. Галахова (ИРЛИ, ф. 419, № 52, л. 125).

[18] Имеются в виду «Выбранные места из переписки с друзьями», глава XVIII, письмо третье, и «Мертвые души», глава VII.

[19] Речь идет о фельетоне А. В. Дружинина «Письма иногороднего подписчика о русской журналистике» («Библиотека для чтения», 1852, № 1, отд. VII, стр. 121).

[20] *Перепетуя Петровна* — персонаж повести «Тюфяк» Писемского.

[21] *Мы совершенно созрели* — крылатая фраза в журналистике 1860-х годов. Во время либерального диспута в петербургском пассаже 13 декабря 1859 года председатель диспута Е. И. Ламанский заявил: «Мы еще не созрели для публичных споров» и закрыл его; на другом диспуте, в университете, М. П. Погодин, наоборот, утверждал, что «мы созрели». Добролюбов издевался над этими фразами в своих статьях и сочинил сатирическое стихотворение «Мы созрели! Мы созрели!..» (см. Добролюбов, т. 5, стр. 548, 609; т. 7, стр. 405—407, 597).

[22] *Масуров* — персонаж повести «Тюфяк» Писемского.

[23] В 1860 году некий А. П. Козляинов избил в вагоне поезда пассажирку-немку. Об этом случае с возмущением писали газеты, с протестом выступил и известный своим «задиристым» характером публицист Л. Л. Камбек. «Искра», иронически относясь в то время к так называемому «женскому вопросу», высмеяла Камбека в заметке П. И. Вейнберга (см. Гейне из Тамбова, Одна из моих надежд, № 39, стр. 562). Не исключена возможность, что во время написания данной статьи Григорьева Камбек был его товарищем по заключению в долговой тюрьме (см. С. А. Рейсер, Журналист и «обличитель» Лев Камбек, «Звенья», т. 8, М. 1950, стр. 771—772, 782).

[24] Некто М. Т. в корреспонденции «Из путевых заметок от Санкт-Петербурга до Иркутска» («Санкт-Петербургские ведомости»,

1861, № 36, 14 февраля, стр. 185) подробно рассказал о благотворительном литературно-музыкальном вечере в Перми 27 ноября 1860 года и о чтении Е. Э. Толмачевой «Египетских ночей» Пушкина. Это событие издевательски истолковал П. И. Вейнберг (псевдоним «Камень-Виноторов») в фельетоне «Русские диковинки» («Век», 1861, № 8). Фельетон вызвал бурю протестов, и Вейнберг вынужден был печатно извиниться перед Толмачевой («Век», № 10).

[25] Повесть «Боярщина» («Виновата ли она?»), свое первое произведение, Писемский писал в 1844—1846 годы, но тогда она была запрещена николаевской цензурой, и опубликована лишь в 1858 году. Григорьев, конечно, знал об этих фактах.

[26] Единственное упоминание в московских журналах о сцене Калиновича с Амальхен содержится в рецензии на «Тысячу душ» С. Р. («Русский вестник», 1858, октябрь, кн. 2, «Современная летопись», стр. 307). Но критик сетует на композиционно излишние подробности, а не на неприличие сцены.

[27] Повести П. Н. Кудрявцева.

[28] Речь идет о содержательной, написанной в традициях демократической критики, статье А. Ф. Писемского «Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти. «Похождения Чичикова, или Мертвые души». Часть 2-я» («Отечественные записки», 1855, № 10).

[29] Выражение из книги де Сталь «Десять лет в изгнании» (1821), часть II, глава 16.

[30] В журнальном тексте опечатка: вместо «Лежнева» — «Летаева».

СТИХОТВОРЕНИЯ Н. НЕКРАСОВА

Впервые напечатано в журнале «Время», 1862, № 7, отд. II, стр. 1—46. Поводом к написанию статьи послужил выход нового издания «Стихотворений» Н. А. Некрасова (СПб. 1861) и развернувшаяся полемика вокруг творчества поэта. Григорьев запоздал со своим откликом из-за пребывания в Оренбурге, где он не мог регулярно следить за журнальной борьбой, в Петербург же он вернулся лишь в мае 1862 года.

[1] Правильно: «Записки из Мертвого дома».

[2] В первой статье «Граф Л. Толстой и его сочинения» («Время», 1862, № 1). Окончание появилось уже после статьи о Некрасове (там же, № 9). Действительно, в первой статье Григорьев главным образом характеризовал свое отношение к современной критике, почти не касаясь творчества писателя.

[3] Белинский отрицательно отзывался об «Анджело» в цикле «Сочинения Александра Пушкина», статья одиннадцатая.

[4] Имеются в виду рецензия С. С. Дудышкина «Козьма Захарьич Минин-Сухорук, новая драма г. Островского» («Отечественные записки», 1862, № 1), анонимная статья «Не плюй в колодезь — пригодится» («Светоч», 1862, № 3) и рецензия Н. Омеги (Н. Щербины) («Библиотека для чтения», 1862, № 6).

Позднее Григорьев сам напишет статью о драме А. Н. Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук»: «По поводу одного мало замечаемого современною критикою явления. Письмо из Оренбурга к Н. Косице. Первое письмо» («Якорь», 1863, № 2).

[5] Очевидно, подразумеваются В. П. Боткин, П. В. Анненков, И. С. Тургенев.

[6] В статье самого Григорьева «О постепенном, но быстром и повсеместном распространении невежества и безграмотности в российской словесности», подписанной «Один из многих ненужных людей» («Время», 1861, № 3, отд. IV, стр. 42).

[7] Косвенный упрек содержится в статье Дудышкина.

[8] В демократической журналистике 1860-х годов стихотворения Фета служили постоянной мишенью для насмешек и пародий (см., например, статью Д. Л. Михаловского «Шекспир в переводе г. Фета», «Современник», 1859, № 6).

[9] Несправедливо сближал «Отцы и дети» с романом В. И. Аскоченского (псевдоним: «Кочка-Сохрана») М. А. Антонович в статье «Асмодей нашего времени» («Современник», 1862, № 3, отд. II, стр. 110—114). Н. Н. Страхов защищал роман Тургенева в статье «Отцы и дети» И. Тургенева» («Время», 1862, № 4): критик видел в романе торжество жизни, любви, поэзии над нигилизмом. Эти идеи были, конечно, близки и Григорьеву.

[10] См. оду Горация «К Вакху» (кн. II, ода XIX).

[11] Статья бездарного критика П. Кускова «Отцы и дети». Новый роман И. Тургенева» («Светоч», 1862, № 4).

[12] Имеется в виду посмертная публикация статьи К. С. Аксакова «Наша литература» («День», 1861, № 1). Ср. полемический отзыв: Ф. М. Достоевский, Последние литературные явления. Газета «День» («Время», 1861, № 11).

[13] *Луна соединится с землею* — иронический намек на космогонические фантазии социалиста-утописта Фурье (подробнее об этом см. в комментарии Б. О. Костелянца в книге: Ап. Григорьев, Избранные произведения, «Советский писатель», Л. 1959, стр. 525—527).

[14] *«Свежатинка»* — ироническое словообразование в духе Базарова, восхищавшегося свежестью Кати («Отцы и дети», гл. XVI).

[15] О «соблазнительной ясности» Страхов говорил в статье «Еще о петербургской литературе» («Время», 1861, № 6, отд. II, стр. 154).

[16] Статья В. Крестовского «Стихотворения Н. Некрасова» («Русское слово», 1861, № 12). Ниже следуют две цитаты из этой статьи, стр. 63, 64.

[17] Речь идет об одном из действительно неудачных стихотворений Н. А. Некрасова «Так, служба! сам ты в той войне...» (1848), в котором натуралистически описывается убийство крестьянами семьи пленного француза в 1812 году. Готовя последнее собрание своих сочинений, Некрасов распорядился перенести это стихотворение в приложение. В последнее Полное собрание сочинений и писем Н. А. Некрасова в двенадцати томах, М. 1948—1953, это стихотворение не включено.

[18] Из стихотворения А. С Пушкина «Полководец» (1835).

[19] *Гверильясы* — испанские партизаны (имеется в виду партизанская война в Испании против армии Наполеона и испанских феодалов в период первой буржуазной революции 1808—1814 годов).

[20] Григорьев ошибся: героическая оборона Севастополя во время Крымской войны 1854—1855 годов описана Некрасовым не в стихотворении «На Волге», а в поэме «Тишина» (1857).

[21] «Евангелие от Матфея», глава 26, ст. 73.

[22] Речь идет о статье С. С. Дудышкина «Стихотворения Н. Некрасова» («Отечественные записки», 1861, № 12).

[23] См. стихотворение Некрасова «Блажен незлобивый поэт...» (1852).

[24] Шатобриана обвиняли в неискренности многие деятели европейской культуры, в том числе Жорж Санд.

[25] Григорьев неточно цитирует стихотворение М. Ю. Лермонтова «Пророк» (1841).

[26] Из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

[27] Ср. строки из стихотворения А. С. Пушкина «Ответ анониму» (1830).

[28] Ср. стихотворение А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836).

[29] См. Гораций, Послания, книга 1, послание шестое.

[30] Григорьев имеет в виду статью С. С. Дудышкина «Пушкин — народный поэт» («Отечественные записки», 1860, № 4), где под «народностью» критик понимал широкую известность в простом народе, главным образом в крестьянстве, произведений писателя, и на этом основании отказывал Пушкину в народности.

[31] Имеются в виду «Народные русские сказки» А. Н. Афанасье-

ва, вып. 1—8, М. 1855—1863. К моменту написания статьи вышло в свет шесть выпусков.

[32] *Псевдо-якушкинский сборник* — «Русские песни из собрания П. И. Якушкина» («Отечественные записки», 1860, №№ 4—7, 9, 12. Приложения). «Псевдо» потому, что Якушкин широко представил песни в записях других собирателей. Большое собрание песен передал ему, в частности, сам Григорьев (например, только в «Отечественных записках», № 4, опубликовано шестнадцать песен в записях Григорьева). Сборнику Якушкина Григорьев посвятил большую статью «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны» («Отечественные записки», 1860, №№ 4, 5).

[33] Раскольнические стихи были опубликованы в статье А. Пыпина «Народные стихи и песни» («Отечественные записки», 1858, № 1).

[34] Одна из главных идей диссертации Н. И. Надеждина «Опыт о романтической поэзии» (1830).

[35] Имеется в виду заключительный монолог Автора пиесы в «Театральном разъезде после представления новой комедии» Н. В. Гоголя.

[36] Появление сборника стихотворений Н. А. Некрасова 1856 года вызвало бурю недовольства в правящих кругах. Особым циркуляром министра внутренних дел С. С. Ланского от 19 ноября 1856 года запрещались печатные отзывы о сборнике какого бы то ни было содержания.

[37] Очевидно, намек на статью Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?» (1859). Относительно «молчания» о Достоевском Григорьев не прав: проживая в Оренбурге, он, очевидно, не читал статью Н. А. Добролюбова «Забитые люди» («Современник», 1861, № 9).

[38] Под «современниками» Дудышкин подразумевал редакцию «Современника». Взятый в кавычки текст в таком виде отсутствует в «Современнике». Очевидно, имеется в виду анонимная рецензия на сб. «Перепевы» («Современник», 1860, № 8; автор — Н. А. Добролюбов), где говорилось, что появился поэт, способный слить в своем творчестве воедино сильные стороны таланта его предшественников, однако «события» (подразумевались последние годы николаевского царствования) «уничтожили всякую возможность высказаться и развиться в новом таланте тому направлению, которое с двух разных сторон, после Пушкина, пробивалось у нас в Кольцове и Лермонтове» (Д о б р о л ю б о в, т. 6, стр. 213). Несомненно, под «новым талантом» Добролюбов имел в виду Некрасова.

[39] Стихотворение Н. А. Некрасова «Памяти приятеля» (1853) действительно посвящено Белинскому.

[40] Григорьев цитирует статью Дудышкина, стр. 77—81, 83, 87—89, 120.

[41] *«Антон Горемыка»* — повесть Д. В. Григоровича (1847).

[42] Из стихотворения Н. А. Некрасова «Родина» (1846).

[43] *Наташа* — героиня повести И. И. Панаева «Родственники».

[44] *Роман Петрович* — герой повести П. Н. Кудрявцева «Последний визит».

[45] Из эпиграммы И. С. Тургенева на П. Н. Кудрявцева «Он хлыщ, но как он тих и скромен...». Здесь отразилось типичное для Григорьева отождествление автора с его героем.

[46] Григорьев неточно цитирует первый «Монолог» Н. П. Огарева.

[47] *Лишний человек* — герой повести И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека».

[48] См. А. С. Пушкин, Полтава, песнь третья.

[49] *Сто-один* — псевдоним А. Д. Галахова, взятый, очевидно, из заглавия пятнадцатитомного французского сборника «Париж, или Книга ста одного» («Paris ou le livre de cent-et-un», tt. 1—15, Paris, 1831—1834), собрания «физиологических очерков» ста одного писателя (сборник повлиял на становление русской «натуральной школы», в том числе и на метод Галахова как автора повестей, написанных в духе этой школы, — «Записки человека» (1847), «Кукольная комедия» (1847) и др.).

[50] Н. П. Огарев.

[51] См. прим. 18 к «И. С. Тургенев...», статья первая.

[52] Из стихотворения Н. А. Некрасова «Пьяница» (1845).

[53] Григорьев односторонне истолковывает здесь творчество молодого Достоевского как «протест» против гоголевского «отрицания»: во-первых, в произведениях Гоголя гуманизм звучал не менее сильно, чем у автора «Двойника», а во-вторых, в «Бедных людях» Достоевского «отрицание» играет тоже значительную роль. Взаимоотношение творческих манер двух писателей значительно более сложно.

[54] См. прим. 6 к данной статье.

[55] См. стихотворение «Извозчик» (1855).

[56] Григорьев цитирует главу IV «О том, что такое слово» из «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя.

[57] В своих статьях 1850-х годов Григорьев неоднократно неодобрительно отзывался об «односторонне-отрицательном» направлении в поэзии Некрасова как признанного главы «натуральной школы»; наиболее подробно об этом — см. «И. С. Тургенев и его деятельность», статья первая, глава VIII.

[58] См. прим. 10 к статье «Реализм и идеализм в нашей литературе». Возможно, имеются также в виду односторонние суждения в статьях Писарева, скептически смотревшего на роль поэзии и искусства в жизни общества.

[59] Ср. К. Ф. Рылеев, Войнаровский (1825).

[60] Ср. А. С. Пушкин, Поэт и толпа (1828).

[61] Речь идет о романтической критике конца 1840-х — начала 1850-х годов, то есть прежде всего о критике самого Григорьева (впрочем, ниже он к «обиженной» критике отнесет и В. П. Боткина).

[62] Такая цитата у Э. Ренана не обнаружена. Очевидно, имеется в виду следующее место из предисловия Ренана к сборнику «Труды по истории религии» («Etudes d'histoire religieuse», Paris, 1857): «Les hommes se réunissent par leurs pensées étroites bien plus que par leurs pensées larges» («люди объединяются своими узкими мыслями лучше, чем широкими»).

[63] Из стихотворения Н. А. Некрасова «Вор» (цикл «На улице», 1850).

[64] Григорьев вспоминает свою статью «Обозрение наличных литературных деятелей» («Москвитянин», 1855, № 15—16).

[65] В рецензиях В. Г. Белинского на «Бородинскую годовщину» В. Жуковского и «Письмо из Бородина от безрукого к безногому инвалиду» («Отечественные записки», 1839, № 10) и на «Очерки Бородинского сражения (воспоминания о 1812 годе)» Ф. Глинки (там же, 1839, № 12) нашли отражение идеи его временного «примирения с действительностью».

[66] Наиболее подробно Григорьев говорил об этом в своих статьях «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (см. наст. изд.) и «Белинский и отрицательный взгляд в литературе» («Время», 1861, № 4).

[67] Здесь и в дальнейшем под «Бельтовыми» Григорьев подразумевает кружок Герцена, так как он не мог прямо говорить ни о «государственном преступнике» Герцене, ни о социалистических его убеждениях.

[68] Речь идет об увлечении Жорж Санд масонскими идеями (изображение тайного общества «Невидимых» в романе «Графиня Рудольштадтская», 1843—1844).

[69] «Евангелие от Матфея», глава 6, ст. 7.

[70] См. цикл «Еврейские мелодии» (1814) Дж.-Г. Байрона.

[71] Подразумеваются статьи Григорьева «москвитянинского» периода, в частности, «Русская изящная литература в 1852 году».

[72] Намек на поэму Д. Д. Минаева «Мишура» (1861), в которой отразилось влияние некрасовской сатиры.

[73] *Александрынские драматурги* — пишущие для Александринского театра в Петербурге (насмешка над произношением и над вкусами петербургских мещан).

[74] Имеются в виду пьесы А. Красовского, А. А. Потехина, М. Н. Владыкина и других подражателей Островского.

[75] Григорьев излагает здесь идеи «мифологической школы» в фольклористике, берущей начало от работ братьев В. и Я. Гримм (в России виднейший представитель школы — Ф. И. Буслаев), использующей методы сравнительного индоевропейского языкознания.

[76] Имеются в виду известные пропагандисты русской литературы в Европе: П. Мериме, Фарнгаген фон Энзе, Ф. Боденштедт.

[77] *«Le Pere Duchesne»* — якобинский листок, издававшийся в период Великой французской революции Эбером.

[78] Ср. Островский, Бедность не порок, действие 1, явление 5.

[79] Очевидно, имеется в виду книга Ф. И. Буслаева «Исторические очерки русской народной словесности и искусства», СПб. 1861, где в духе мифологической школы славянская поэзия сравнивалась с народным творчеством других европейских народов.

[80] Речь идет об анонимном фельетоне под рубрикой «Литературная летопись», где уничижительно характеризуется сборник «Песни, собранные П. В. Киреевским» (СПб. 1860, вып. 1, и вообще русский фольклор («Санкт-Петербургские ведомости», 1861, № 109, 18 мая, стр. 623—624). Так как обычно автором этого раздела являлся Гымалэ, то Григорьев имел основание приписать ему и этот фельетон.

[81] Любимая мысль А. С. Хомякова. «Божье попущенье» означает наличие в истории России враждебных народу событий и установлений (например, крепостное право), с которыми морально невозможно примириться и которые как бы посланы богом для испытания народа, способного преодолеть их (ср. стихотворение Хомякова «Россия», 1854).

[82] В статье «Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы» («Ясная Поляна», 1862, № 4, стр. 14).

[83] Речь идет о думе А. В. Кольцова «Лес» (1837).

[84] Из стихотворения Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин» (1856).

[85] Григорьев цитирует народные песни в собственных записях (см. «Русские песни из собрания П. И. Якушкина» — «Отечественные записки», 1860, № 4. Приложение).

[86] См. Островский, Бедность не порок, действие 1, явление 5.

[87] Возможно, имеется в виду заключительная фраза Гегеля в

предисловии к «Философии права». Однако Гегель говорит более сдержанно, отмечая, что ненаучные возражения на его труд оставят его «равнодушным» (gleichgültig).

[88] Возможно, намек на росписи Исаакиевского собора в Петербурге, выполненные в подражание итальянским мастерам.

[89] Речь идет о В. П. Боткине. Встреча могла состояться 19—21 сентября 1858 года нового стиля (дни пребывания В. П. Боткина в Берлине).

[90] *Строгоновская школа* — стиль московской иконописи XVI—XVII веков (по имени главных заказчиков — заводчиков Строгоновых), отличавшийся миниатюрностью, изяществом детализации и красочностью.

[91] Имеются в виду, в первую очередь, статьи П. В. Павлова «Тысячелетие России» («Академический месяцеслов на 1862 год») и А. П. Щапова «Великорусские области и Смутное время» («Отечественные записки», 1861, №№ 10, 11), получившие высокую оценку Ап. Григорьева в письме к Н. Н. Страхову от 21 декабря 1861 года («Воспоминания», стр. 485). Многочисленные исторические труды Н. И. Костомарова конца 1850-х — начала 1860-х годов указаны в книге «Н. И. Костомаров. Литературное наследие», СПб. 1890, стр. 497—504.

[92] Имеется в виду М. В. Ломоносов.

[93] Речь идет о А. В. Кольцове.

[94] В действительности «переводами из Ларры» Некрасов в цензурных целях называл свои оригинальные стихотворения «Родина», «В неведомой глуши, в деревне полудикой...» (1846), «Тяжелый год — сломил меня недуг...» (1855) и др.

[95] Имеется в виду прозаический отрывок М. Ю. Лермонтова «Я хочу рассказать вам...» (1836). Григорьев верно почувствовал зависимость стихотворения Некрасова от лермонтовских мотивов. Незадолго до смерти Некрасов зачеркнул заглавие «Из Ларры» и написал на полях: «Подражание Лермонтову. Сравни: Арбенин (в драме «Маскарад»). Не желаю, чтобы эту подделку ранних лет считали как черту моей личности. Был влюблен и козырнул. NB. Отнести в приложения» (Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. 1, М. 1948, стр. 523).

[96] Стихотворение Некрасова «Родина» Григорьев цитирует с цензурными искажениями.

[97] Ср. М. Ю. Лермонтов, Сказка для детей.

[98] Григорьев смешивает размышления взрослого лирического героя с его воспоминаниями о впечатлениях детства. Наблюдение за расшивой, а также отрывок «В каких-то розовых мечтах...» принадлежат не ребенку, а взрослому человеку.

[99] Ср. Островский, Козьма Захарьич Минин, Сухорук, действие II, явление 3.

[100] Из стихотворения Некрасова «Замолкни, муза мести и печали...» (1855).

[101] См. главу XXXI «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» в книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями».

[102] Из стихотворения Некрасова «Праздник жизни — молодости годы...» (1855).

[103] Григорьев неточно цитирует стихотворение А. С. Хомякова «Мечта» (1834).

[104] Ср. стихотворение Некрасова «Тишина» (1857).

[105] Имеется в виду стихотворение М. Ю. Лермонтова «Родина» (1841).

[106] Григорьев цитирует стихотворение Некрасова «Тишина»,

[107] Речь идет о стихотворениях Некрасова «В деревне» (1853), «В больнице» (1855), «Влас» (1854).

[108] *Варенцовский, бессоновский* сборники — см.: В. Г. Варенцов, Сборник русских духовных стихов, СПб. 1860; П. А. Бессонов, Калики перехожие, ч. 1, М. 1861.

[109] Речь идет о стихотворениях Некрасова «Деревенские новости» (1860) и «Крестьянские дети» (1861).

[110] Григорьев неточен. У Некрасова: «Жизнью измят я».

[111] Имеется в виду Бальзак.

[112] Григорьев задумал статью «Ф. Достоевский и школа сентиментального натурализма», которая, однако, не была закончена. Сохранившееся ее начало опубликовано в сборнике «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. 1, М.—Л. 1936.

[113] Из стихотворений Ап. Григорьева «Город» (1845) и цикла «Старые песни, старые сказки» (1846), стихотворение шестое.

[114] Панаев неоднократно изображал «полусвет» в цикле своих очерков «Петербургская жизнь» («Современник», 1855—1862).

[115] Имеется в виду фельетон А. И. Герцена «Станция Едрово» (1847).

[116] Известный водевилист П. А. Каратыгин.

[117] Возможно, Григорьев в герое поэмы «Несчастные» Кроте видел черты Ф. М. Достоевского (так думал и сам Достоевский, о чем он и мог сообщить Григорьеву), и тогда действительно «апология Петра» не подходила бы к такому образу. На самом деле в характере Крота значительно больше сходства с обликом Белинского, истинного апологета Петра I: советские литературоведы доказывают это, обнаружив общие строки в черновиках поэмы

«Белинский» и в поэме «Несчастные» (подробнее о прототипах Крота см. комментарии К. И. Чуковского: Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. II, М. 1948, стр. 631—632).

ПО ПОВОДУ НОВОГО ИЗДАНИЯ СТАРОЙ ВЕЩИ. «ГОРЕ ОТ УМА». СПБ. 1862

Впервые напечатано в журнале «Время», 1862, № 8, отд. II, стр. 35—50. Статья посвящена первому в России полному (без цензурных изъятий) изданию «Горя от ума» (СПб. 1862); представляет собой измененный вариант главы V статьи «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина».

Григорьев рецензировал также постановку «Горя от ума» в Петербургском Мариинском театре («Время», 1862, № 10, отд. II, стр. 187—188).

[1] Григорьев цитирует главу X статьи Белинского «Литературные мечтания» (Белинский, т. I, стр. 81). *Один из наших примечательнейших писателей заметил* — В. Ф. Одоевский в повести «Княжна Мими» (1834).

[2] Григорьев неточен. Действительно, в период так называемого примирения с действительностью Белинский отрицательно отзывался о комедии (статья «Горе от ума», Соч. А. С. Грибоедова. Второе издание», 1840), но в восьмой статье из цикла «Сочинения Александра Пушкина» (1844) он дал комедии Грибоедова восторженную характеристику.

[3] Очевидно, имеются в виду отрицательные суждения о «Горе от ума» Н. И. Надеждина в рецензии на постановку комедии в московском Большом театре («Телескоп», 1831, № 20) и П. А. Вяземского в биографии Фонвизина («Современник», 1837, № 1).

[4] Из письма А. С. Пушкина к П. А. Вяземскому от 28 января 1825 года (см. Пушкин, т. X, стр. 120—121).

[5] Григорьев очень высоко ценил Н. И. Надеждина не только за шеллингианство, но и за демократический пафос критики, за то, что тот был «крестным отцом» Белинского («Воспоминания», стр. 120—121).

[6] *Кит Китыч Брусков* (Тит Титыч) — персонаж комедии А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье» (1855).

[7] *«Племянница»* — повесть Е. Тур.

[8] *Княгиня Халдина, Сорванцов* — герои сатирического цикла Д. И. Фонвизина «Друг честных людей, или Стародум» (1788).

[9] См. Грибоедов, Горе от ума, действие I, явл. 7.

[10] *Сережа* — герой одноименного рассказа В. А. Соллогуба (1838).

[11] *Княгиня Лиговская* — персонаж «Героя нашего времени» и «Княгини Лиговской» М. Ю. Лермонтова.

[12] *Багровы* — главные герои «Семейной хроники» и повести «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова.

[13] *Воротынская, Леонин* — герои повести В. А. Соллогуба «Большой свет».

[14] *Княгиня* — героиня одноименного стихотворения Н. А. Некрасова (1856).

[15] *Метеорское состояние* — бродячее, стихийное. О теме кометы в стихах Ап. Григорьева см. в статье П. П. Громова: Ап. Григорьев, Избранные произведения, Л. 1959 (Большая серия «Библиотеки поэта»), стр. 33—36, 524—526, 555—556.

[16] Впервые термин «моральное лакейство» Григорьев употребил в обзоре «Библиотека для чтения». Январь и февраль» («Москвитянин», 1855, № 4, стр. 126). О «болезни морального лакейства» говорил Григорьев и в статье «После «Грозы» Островского».

[17] *«Юность»* — повесть Л. Н. Толстого.

[18] *Слапачинский* — персонаж повести Д. В. Григоровича «Свистулькин» («Библиотека для чтения», 1855, № 1).

[19] *Советница, Иванушка* — герои комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир» (1766).

[20] *Яфет* — почтительный сын библейского Ноя, в отличие от своего брата Хама.

[21] Имеется в виду стихотворение А. С. Пушкина «19 октября 1827», где поэт обращался к товарищам-декабристам, находившимся в Сибири.

[22] Григорьев неточно цитирует стихотворение М. Ю. Лермонтова «Журналист, читатель и писатель».

[23] Ср. стихотворение Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).

[24] *Титания* — героиня комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Григорьев перевел эту комедию на русский язык («Библиотека для чтения», 1857, № 8). В стихотворном посвящении «Титании» и в предисловии, предпосланном переводу, Григорьев развивает тему капризной любви Титании.

[25] См. «Отелло», акт III, сцена 3.

[26] П. Д. Боборыкин в своем очерке «А. А. Григорьев» (1877), а также в мемуарах рассказывает об участии Григорьева в начале 1860-х годов в подготовке любительского спектакля «Горе от ума», где Григорьев должен был играть Репетилова, и приводит суждения критика об этом образе и самой пьесе (см. «Воспоми-

нания», стр. 572—575). Возможно, размышления Григорьева над образом Репетилова в связи с репетициями и послужили поводом для написания заключительных страниц данной статьи.

[27] Намек на песню К. Ф. Рылеева и А. А. Бестужева «Ах, где те острова...».

[28] Перечислены герои драм Островского: «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», «Гроза», «Доходное место».

ГРАФ Л. ТОЛСТОЙ И ЕГО СОЧИНЕНИЯ

Статья вторая

Литературная деятельность графа Л. Толстого

Впервые напечатано в журнале «Время», 1862, № 9, отд. II, стр. 1—27. Полное заглавие:

«Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой.

Граф Л. Толстой и его сочинения.

1) Военные рассказы. 2) Детство и отрочество. 3) Юность, первая половина. 4) Записки маркера. 5) Мятель. 6) Два гусара. 7) Встреча в отряде. 8) Люцерн. 9) Альберт. 10) Три встречи. 11) Семейное счастье.

Статья вторая. Литературная деятельность графа Л. Толстого».

Статья первая («Общий взгляд на отношения современной критики к литературе»), опубликованная значительно раньше («Время», 1862, № 1), содержит подробную характеристику идейной позиции всех русских журналов. Настоящая статья (вторая) посвящена уже непосредственному анализу творчества Толстого.

Григорьев познакомился с творчеством Л. Толстого, очевидно, еще в 1852 году, когда появилась «История моего детства» (так называлось «Детство» в журнальной публикации). Высоко отозвался Григорьев о «Севастопольских рассказах»: «Картина мастера, строго задуманная, выполненная столь же строго, с энергиею, сжатостью, простирающеюся до скупости в подробностях, — произведение истинно поэтическое и по замыслу, то есть по отзыву на величавые события, и по художественной работе» («Обозрение наличных литературных деятелей», «Москвитянин», 1855, № 15—16, стр. 203).

Личное знакомство критика и писателя состоялось весной 1856 года в Москве.

Толстой впоследствии не раз вспоминал об Аполлоне Григорьеве (см., например, Толстой, т. 48, стр. 99—100).

Так, в письме к Н. Н. Страхову от 1—2 января 1876 года, характеризуя книгу адресата «Мир как целое», Толстой писал: «Я совсем не согласен с вами о делении людей на деятельных и пассивных... Виноват, но я слышу тут отголосок неудавшейся мысли Григорьева о хищных и смирных типах, которой я никогда не понимал. Самое деление неправильно. Противоположное смирному есть бунтующий или горящий, но не хищный. Главное же, самая мысль неверна... Кто пашет, сеет, нанимает, торгует, распределяет деньги, ездит, набирает солдат, командует, главное, рожает и воспитывает себе подобных и лучших? Все недеятельные, пассивные люди? Это совсем, совсем неверно» (Толстой, т. 62, стр. 236—237).

Отзывы Толстого о данной статье не сохранились.

[1] Л. Н. Толстой до 1858 года почти исключительно печатался в «Современнике», но рассказы «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн» (1857) и «Альберт» (1858) были последними произведениями, опубликованными в этом журнале.

[2] *Увар Иваныч* — персонаж романа И. С. Тургенева «Накануне».

[3] Перечислены герои произведений А. Ф. Писемского: «Боярщина», «Ипохондрик», «Тюфяк».

[4] Намек на ссылку Ф. М. Достоевского. «Записки из Мертвого дома» впервые стали печататься в газете «Русский мир». Полностью напечатаны в журнале «Время» в 1861—1862 годах.

[5] Далее следует, с существенными изменениями, текст из статьи «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», глава IV.

[6] *«Сильвио».*— Григорьев по имени главного героя называет повесть А. С. Пушкина «Выстрел».

[7] К «сентиментальному натурализму» Григорьев относил раннее творчество Достоевского, и прежде всего его роман «Униженные и оскорбленные». Критик подчеркивает, что учителем Достоевского был Пушкин с его «Станционным смотрителем».

[8] См. статью Пушкина «Опровержение на критики» (1830).

[9] *Веленчук* — герой рассказа Л. Н. Толстого «Рубка леса» (1855).

[10] *Агафон* — персонаж драмы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» (1854).

[11] *Савелий* — герой романа А. Ф. Писемского «Боярщина».

[12] Такого персонажа нет у Толстого: очевидно, Григорьев имел в виду капитана Хлопова, героя рассказа «Набег» (1852).

[13] *«Письмовник» Курганова* — «Российская универсальная грамматика, или Всеобщее письмословие» (первое изд. — 1769 г.), с приложением анекдотов, фабльо, песен и т. п.

[14] Речь идет о повести Л. Н. Толстого «Три смерти» (1859).

[15] Имеется в виду заключительная глава повести «Детство».

[16] Следующие два абзаца заимствованы из статьи «Русская изящная литература в 1852 году».

[17] *Лучинов* — герой повести И. С. Тургенева «Три портрета». В тексте «Времени» ошибочно: Лачинов. *Веретьев* — герой повести Тургенева «Затишье».

[18] Имеется в виду Гегель.

[19] Следующие два абзаца заимствованы из статьи «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», начало главы III.

[20] Имеется в виду эпизод из «Семейной картины» А. Н. Островского (1847).

[21] См., например, в обзоре «Русская литература» рубрику «Вопрос о народности. — Ответ г. А. Григорьеву» («Отечественные записки», 1861, № 4, отд. III, стр. 133—143). Статья без подписи; автор ее — С. С. Дудышкин.

[22] *Марфа Борисовна* — героиня пьесы Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук».

[23] Речь идет о Козьме Минине.

[24] Далее до стр. 536 включительно следует с некоторыми изменениями текст статьи «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», глава III.

[25] Речь идет о смерти Праскухина в рассказе «Севастополь в мае» (1855).

[26] На «растянутость» «Юности» указывали В. Р. Зотов, «Обзор литературных журналов» («Сын отечества», 1857, № 8, стр. 187) (см. «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 78, 1959, стр. 140—141), П. Басистов, «Русская литература» («Санкт-Петербургские ведомости», 1857, № 46, 28 февраля).

[27] *Волоковы* — таких героев нет в «Юности». Очевидно, Григорьев имел в виду Валахиных.

[28] Речь идет о заключительных главах «Юности», где герой встречается со студентами-разночинцами.

[29] *Михайлов* — герой рассказа Толстого «Севастополь в мае».

[30] Имеется в виду поручик из рассказа «Набег».

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1]

---

[1] В указатель не входят библейские и мифологические имена, а также имена лиц, упоминаемых в цитатах, которые встречаются в тексте Ап. Григорьева.

Страницы, на которых упоминаются названия произведений, действующие лица, цитаты, введены в указатель под фамилией их автора.

Курсивом даны страницы примечаний.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

Аполлон Александрович

Григорьев

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Редактор *С. Лакшина*

Художественный редактор
Г. Андронова

Технический редактор
Л. Заселяева

Корректор *Д. Эткина*

Сдано в набор 13/IX—1966 г.
Подписано в печать 20/III 1967 г.
Бумага типографская № 1. Формат
84×108$^{1}/_{32}$—19,75 печ. л. 33,18 усл. печ. л.
34,402+6 вкл.=34,702 уч.-изд. л. Заказ 366. Тираж 15 000
Цена 1 р. 70 к.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Московская типография № 20
Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР
Москва, 1-й Рижский пер., 2

